Bibl
S823.
2

Versuch
einer
Anleitung
zur
Composition
von

Heinrich Christoph Koch,
Fürstl. Schwarzburg. Rudolstädtisch. Kammer-Musikus.

Dritter und lezter Theil,
nebst einem vollständigen Register über alle drey Theile.

BIBLIOTHECA COBURG

Leipzig,
bey Adam Friedrich Böhme.
1793.

Dem

Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn,

Herrn

Christian Franz

Herzogen zu Sachsen,

Jülich, Cleve und Berg, auch Engern und Westphalen, Landgrafen in Thüringen, Marggrafen zu Meißen, gefürsteten Grafen zu Henneberg, Grafen zu Mark und Ravensberg, Herrn zu Ravenstein ꝛc.

meinem

gnädigsten Fürsten und Herrn.

Durchlauchtigster Prinz

Gnädigster Fürst und Herr,

Erhabenen Beschützern und Kennern der Tonkunst, die in das Innere derselben eingedrungen sind, und denen die Ausübung dieser Kunst wahre Geistesunterhaltung worden ist, wird jedes

Bemühen zu mehrerer Vervollkommung derselben, es sey practischen oder theoretischen Inhaltes, nicht ganz gleichgültig seyn. Schon die Beherzigung dieses Gedankens würde mich den Schritt haben wagen lassen, **Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht** diese Blätter unterthänigst zuzueignen. Allein ich überrede mich noch eine nähere Veranlassung hierzu zu haben. Ich genieße, so, wie jedes Mitglied der hiesigen Capelle zuweilen die Gnade **Ew. Hochfürstlichen Durchlaucht** ein Flötenconcert zu accompagniren, und habe daher Gelegenheit den ausserordentlich schönen und markichten Ton, den Höchstdieselben aus der Flöte zu

bringen

bringen wissen, und den ausgebildeten Vortrag zu bewundern, mit welchem Sie die Producte der Kunst darzustellen gewohnt sind. Der Künstler, der das Glück hat, sich **Ihnen** zu nähern, bewundert, und der Mensch liebt **Sie**, denn auch der Seelenadel verschönert alles, was Sie reden und thun. In solcher Herzensstimmung vollendete ich den Entschluß, meiner Anleitung zur Composition eine seltene Verzierung zu geben, **Ihnen, Durchlauchtigster Prinz**, sie zuzueignen. Möchte das doch ein bleibendes, ein vorzügliches Denkmal seyn können! — Aber die Gesinnungen sind es doch, die es errichtet haben, denn in der Ehr-

furcht, mit welcher mein Herz Ew. Hoch=
fürstlichen Durchlaucht sich widmet,
weiche ich keinem, denn ich verharre zeit=
lebens in der tiefsten Devotion,

Ew. Hochfürstl. Durchlaucht

unterthänigster Knecht,

Heinrich Christoph Koch.

Vorrede.

Ich sollte mich billig bey meinem Publicum wegen der späten Erscheinung dieses lezten Theils entschuldigen, aber ein Compliment macht doch das Geschehene nicht ungeschehn; ich will mich da-

her nur ganz kurz, und ich hoffe nicht un-
zureichend, wegen der Abänderung, die
ich meinem Plane gegeben habe, recht-
fertigen. Den anfangs entworfenen Pla-
ne zu Folge sollte das Werk einen Anhang
haben, dieser fällt nun ganz weg, und
zwar aus folgenden Gründen. Bey der Be-
arbeitung des zweyten Theils überredeten
mich einige Gründe, die erste Abtheilung
desselben, die einen Gegenstand des An-
hanges ausmachen sollte, mit der Ab-
handlung selbst zu verbinden. Das Ka-
pitel über die Beschreibnng und Einrich-
tung der gewöhnlichsten Tonstücke, wel-
ches den zweyten Hauptgegenstand des
Anhanges ausgemacht haben würde, er-
halten meine Leser in diesem dritten Theile
in die Abhandlung selbst verwebt. Ob

durch

durch diese Abänderung das Werk selbst gewonnen habe, scheint wenigstens mir nicht zweifelhaft. Und so wäre denn für einen Anhang weiter nichts übrig geblieben, als einige Bemerkungen über die gebräuchlichsten Instrumente bey Setzung ihrer Stimmen, welche hauptsächlich aus der Natur und Applicatur dieser Instrumente hergenommen werden sollten. Obgleich dieses einen ganz zufälligen Gegenstand in einer Anleitung zur Setzkunst ausmacht, so würde ich dennoch nicht unterlassen haben, denselben in der Form eines Anhanges beyzufügen, wenn wider mein Vermuthen die Abhandlung selbst beym Abdrucke sich nicht bis zur höchsten Bogenzahl ausgedehnet hätte. Mit einer ganz zusammen gedrängten Abhandlung

über

über diesen Gegenstand würde dem Anfänger wenig gedient gewesen seyn; und eine mehr ausgearbeitete Abhandlung dieser Art erlaubte der so eben erwähnte Umstand nicht. Meinem Werke fehlt darum doch nichts an seinem wesentlichen Inhalte. Es ist nun vollendet, und ich wünsche, daß es denen, die es benutzen wollen, die besten Früchte gewähre.

Vier-

Versuch

einer

Anleitung zur Composition.

Dritter und lezter Theil.

Vierter Abschnitt.

Von der Verbindung der melodischen Theile, oder von dem Baue der Perioden.

§. 1.

Will man melodische Theile verbinden, so muß man zuvor entscheiden, ob sie auch verbindungsfähig, das ist, so beschaffen sind, daß sie in der Verbindung des Ganzen keinen Widerspruch enthalten; denn nicht alle und jede melodischen Theile sind so beschaffen, daß sie schicklich zu einem Ganzen verbunden werden können.

Die Eigenschaften vermittelst welcher sie fähig sind unter einander verbunden zu werden, lassen sich aus zweyerley Gesichtspuncten betrachten; erstlich in Absicht auf die auszudrückende Empfindung; zweytens aber auch in Absicht auf ihre äusserliche oder materielle Beschaffenheit.

§. 2.

Betrachtungen über die Verbindungsfähigkeit der melodischen Theile in Rücksicht auf die auszudrückende Empfindung, gehören als Gegenstände des Geschmacks und Kunstgefühls in das höhere Studium der Kunst.

Anmerkung.

Ohngeachtet meine Absicht blos auf den mechanischen Theil der Setzkunst gerichtet ist, habe ich mich dennoch hin und wieder, besonders aber in der ersten Abtheilung des zweyten Theils bestrebt, den angehenden Tonsetzer auf die Wichtigkeit dieser höhern Gegenstände der Kunst aufmerksam zu machen, und ihm die Nothwendigkeit dieses Studiums anzuempfehlen. Meine Absicht dabey war besonders noch diese, den Anfänger aufzumuntern, jede Gelegenheit zu benutzen, seinen Geschmack und sein Kunstgefühl so viel möglich zu bilden, bevor er sein Erfindungsvermögen zu üben sucht. Hat er diese Gelegenheiten benuzt, so wird er im Stande seyn, auch schon bey den ersten Versuchen eine Melodie zu erfinden, seine Aufmerksamkeit nicht allein auf die mechanischen Regeln, sondern auch auf die höhern Erfordernisse der Kunst zu richten.

Auch

Auch in der Folge dieser Abhandlung werde ich mich bemühen, da wo es ohne Weitläuftigkeit geschehen kann, Anmerkungen dieser Art einzustreuen. Man kann dem angehenden Tonsetzer nicht zu oft Gelegenheit geben, selbst die Bemerkung zu machen, daß zum Componisten weit mehr, als die Kenntniß und Befolgung der mechanischen Regeln der Kunst erfordert werde.

§. 3.

Sehen wir aber auf die Verbindungsfähigkeit der melodischen Theile in Rücksicht auf ihre äußerliche oder materielle Beschaffenheit, so kömmt dabey in Betracht,

1) die Einheit der bey diesen Theilen zum Grunde liegenden Tonart;

2) die Gleichheit der Tactart, und die gleiche Geschwindigkeit bey der Bewegung derselben;

3) eine gewiße Aehnlichkeit in der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes, oder eine gewisse Aehnlichkeit der melodischen Figuren;

4) die interpunctische Formel dieser Theile, oder die Art, wie sie sich endigen, und

5) das Verhältniß ihres Umfanges gegen einander, oder ihre rythmische Beschaffenheit.

§. 4.

Es würde ohne Noth zu weitläuftig verfahren seyn, wenn man über die beyden ersten der genannten Gegenstände, nemlich über die Einheit der Tonart, und über die Gleichheit der Tactart, in welcher verbindungsfähige melodische Theile eingekleidet seyn müßen, Regeln geben wollte. Schon durch die Uebung in der Vocal = oder Instrumentalmusik muß der angehende Tonsetzer so weit gebildet seyn, daß er wieder Regeln dieser Art nicht verstoßen kann.

Wir könnten daher unmittelbar zu dem eigentlichen Gegenstande dieses Abschnittes, nemlich zu der Verbindung der melodischen Theile in Rücksicht auf Interpunction und Rythmus fortgehen, wenn diese melodischen Theile nicht die im vorhergehenden §. genannte Aehnlichkeit in der Bewegung der Theile oder Glieder des Tactes erforderten, die man mit dem Ausdrucke **Metrum** zu bezeichnen pflegt. In dem ersten Kapitel dieses Abschnittes muß daher von dem **Metrum** oder **Tactgewichte** gehandelt werden.

§. 5.

§. 5.

Die übrigen äußerlichen Eigenschaften der melodischen Theile, auf welche wir bey ihrer Verbindung zu sehen haben, sind uns schon aus dem Inhalte der vorhergehenden Abschnitte bekannt; wir haben es daher in der Folge blos mit den verschiedenen Verbindungsarten derselben zu thun. Es fragt sich daher: Wie müßen melodische Theile zu einem Ganzen verbunden werden, oder wie müßen die Theile eines Perioden in Ansehung ihres Umfanges und ihrer interpunctischen Formeln beschaffen seyn? Der Beantwortung dieser Frage sind die folgenden Kapitel dieses Abschnittes gewidmet.

§. 6.

Ein melodischer Theil kann in dieser Rücksicht mit einem andern unmittelbar vorhergehenden verbunden werden, wenn

1) die interpunctische Formel desselben gegen die interpunctische Formel des vorhergehenden, sowohl in Ansehung der zum Grunde liegenden Tonart, die nöthige Uebereinstimmung, als auch für unser Gefühl die nöthige Mannigfaltigkeit hat; und

2) wenn der Umfang desselben so beschaffen ist, daß er mit dem Umfange des vorher-

gehenden ein gutes rythmisches Verhältniß macht.

Schon hieraus siehet man, daß die ganze Lehre von der Verbindung der melodischen Theile relativ ist; daher kann die vorhin aufgeworfene Frage: Wie müßen einzelne melodische Theile zu einem Ganzen verbunden werden, eigentlich auch nur in Beziehung auf angenommene Fälle beantwortet, und aus einander gesezt werden.

§. 7.

Es ist als allgemeine Regel anerkannt, daß man bey jeder zu erlangenden Fertigkeit stufenweis von dem Leichtern auf das Schwerere, von dem Einfachern auf das mehr Zusammengesezte übergehen müße. Auch bey der zu erlangenden Fertigkeit, melodische Theile zu einem Ganzen zu verbinden, muß der angehende Tonsetzer diese Regel befolgen; denn gesezt, er wollte bey den ersten Versuchen eine Melodie zu erfinden, einen weit auszuführenden Satz wählen, so würden ihm tausend Hinderniße, theils würkliche, theils aber auch nur eingebildete, in den Weg treten. Allen diesen Hindernißen, zugleich aber auch den nachtheiligen Folgen einer so verkehrten Verfahrungsart weicht er aus, wenn er erst kleine Tonstücke *) setzen lernt; giebt man ihm alsdenn Anleitung,

*) Unter Tonstück verstehe ich sowohl hier, als auch in

leitung, wie einem solchen kleinen Tonstücke durch verschiedene Hülfsmittel ein größerer Umfang gegeben werden kann; so wird es ihm auch nachher nicht schwer fallen, stufenweis bis zu den größten und verwickeltsten Arten der Tonstücke über zu gehen.

Um dem angehenden Tonsetzer zu diesem stufenweisen Fortgange Gelegenheit zu geben, theile ich die verschiedenen Verbindungsarten der melodischen Theile in verschiedene Kapitel. Daher soll das zweyte Kapitel von den verschiedenen Verbindungsarten der melodischen Theile zu kleinen Tonstücken handeln.

In dem dritten will ich mich bemühen zu zeigen, wie diese kleinen Tonstücke durch verschiedene Hülfsmittel einen größern Umfang bekommen können.

Die folgenden Kapitel aber werden die Verbindungsarten mehrerer melodischen Theile, oder

in der Folge dieses Abschnittes nicht die Vereinigung mehrerer einzelnen Sätze, z. E. eines Allegro, Andante und Presto zu einer Sinfonie oder Sonate; sondern ich verstehe darunter einen jeden dieser einzelnen Sätze insbesondere. Des gewöhnlichern Ausdruckes Satz will ich mich deswegen nicht gerne bedienen, weil ich ihn schon zu bestimmt bey den Theilen eines Ganzen gebraucht habe.

die Einrichtung größerer Tonstücke zum Gegenstande haben.

Auf diesem Wege hoffe ich nicht allein dem Anfänger die Kenntniß der mannigfaltigen Verbindungsarten der melodischen Theile faßlich machen zu können, sondern ich finde dabey auch noch überdies die beste Gelegenheit, demselben ohne Weitläuftigkeit das Nothwendigste über die, in der Einleitung des ersten Theils versprochene Einrichtung jedes Tonstücks insbesondere, zu zeigen.

Anmerkung.

Ich habe die Kapitel, die diesen Gegenstand betreffen, noch in besondere Uebungen abgetheilt, damit theils der Anfänger durch die unmittelbare Folge mehrerer Verbindungsarten nicht ermüdet werde; theils aber auch hauptsächlich deswegen, um ihm desto mehr Gelegenheit zu geben, durch Nachahmungen einer jeden besondern Verbindungsart nunmehr auch sein Erfindungsvermögen zu üben. An diesen Uebungen kann ihm nun nichts mehr hinderlich seyn, wenn er sich genugsam in dem Contrapuncte geübt, und den Inhalt der zweyten Abtheilung des zweyten Theils mit der nöthigen Aufmerksamkeit studirt hat.

Aber wird nicht das Genie durch solche Nachahmungen, in welchen eine gewiße Form bestimmt ist, zu sehr eingeschränkt, oder wohl gar unterdrückt? Der Grund dieser Einwendung ist bekannt. Es hat von je her Personen gegeben, die gerne allen eingebildeten Zwang der Kunst abschütteln, die dem Genie gerne alles, der Kunst aber gar nichts zugestehen wollten. Sollten junge Tonkünstler, die dieser Blätter sich zum Unterrichte bedienen wollen, von diesem Vorurtheile eingenommen seyn, so kann ich ihnen hier weiter nichts zu ihrer Beruhigung sagen, als daß sich anjezt noch ihr Genie in seinem ganzen Umfange weder zeigen soll, noch kann; und daß sich nicht wohl ein anderer Weg ausfindig machen läßt, dem Genie in Ansehung dieses Gegenstandes eine gute Richtung zu geben. Hat man sich richtige Verbindungsarten der melodischen Theile einmal durch Nachahmungen richtiger Formen eigen gemacht, so fallen alsdenn von selbst diese Feßeln weg.

Der Einwurf übrigens, den man den Regeln der Kunst überhaupt in Rücksicht auf das Genie macht, ist schon mehrmals beantwortet worden. Man kann über die-

sen Gegenstand D. Forkels allgemeine Geschichte der Musik, und zwar die Einleitung von dem 123sten bis 129sten §. nachlesen.

Wer sich aber desfalls noch nicht beruhigen kann, der kann auch folgenden Weg einschlagen. Er darf nur die verschiedenen Uebungen sich als bloße Beyspiele der verschiedenen Verbindungsarten der melodischen Theile bekannt machen, und erst bey dem Schluße jedes Kapitels in solchen freyern Nachahmungen sich üben, bey welchen keine bestimmte Form vorgeschrieben ist. Auch auf diesem Wege gelangt man zum Ziele; nur muß man sich für übereilten Schritten hüten.

Erstes

Erstes Kapitel.

Von dem Metrum oder Tactgewichte.

§. 8.

Es ist bekannt, daß das Kunstwort Metrum aus der Poesie entlehnt ist, wo es den Gang und den Umfang des Verses durch Hülfe der Füsse bestimmt.

Diese Füße sind *) entweder zweysilbig, oder dreysilbig.

Zweysilbige sind

1) der Trochäus, welcher aus der Folge einer langen und kurzen Silbe bestehet (– ∪); so werden zum Beyspiel die Worte Künste, schöne ausgesprochen;

2) der Jambus, dessen erste Silbe kurz, die zweyte aber lang ist (∪ –); z. B. Figur, entzückt;

3) der

*) Obgleich die Kenntniß des Silbenmaaßes nicht unumgänglich zur Kenntniß des Tactgewichtes nöthig ist; so sind doch beyde Gegenstände einander so ähnlich, daß einer den andern erklärt. Uebrigens ist diese Kenntniß des Silbenmaaßes für solche angehende Tonsetzer höchst nöthig, welche die Absicht haben, auch den Vocalsatz bearbeiten zu lernen.

3) Der Spondeus, eine Folge zweyer langen Silben (– –); z. B.

Nennest du, würdigest du etwas
Seligkeit dann

4) der Pyrrhichius, eine Folge zweyer kurzen Silben (⏑ ⏑); z. B.

In umwölkender Nacht rufet des Strahls
Gefährt

Dreysilbige Füße hingegen sind,

1) der Dactylus, eine Folge von einer langen und zwey kurzen Silben (– ⏑ ⏑); z. B.

Empfangt mich heilige Schatten, ihr — —

2) der Anapest, ein umgekehrter Dactylus, oder die Folge zweyer kurzen und einer langen Silbe (⏑ ⏑ –); z. B.

Das Gestad hallet, es donnert
das Meer — —

3) der Tribrachys, einer Folge von drey kurzen Silben (⏑ ⏑ ⏑); z. E.

In der Entzückung

4) der Molossus, eine Folge von drey langen Silben (– – –); z. E.

Herr! Herr! Gott! Gerechter

5) der

5) der Amphibrachys, der eine kurze, lange und kurze Silbe hat (∪ – ∪); z. B.
Sie sah die junge bebende Streiterin

6) der Bacchius, eine Folge von einer kurzen und zwey langen Silben (∪ – –); z. E.
In Wettlauf

7) der Antibacchius, eine Folge von zwey langen und einer kurzen Silbe (– – ∪); z. B.
Zweykämpfe! Verflucht ist der Brudermord

8) der Creticus oder Amphimacer, eine Folge von einer langen, kurzen und langen Silbe (– ∪ –); z. B.
Edle That!

§. 9.

Man empfindet sehr leicht die außerordentliche Aehnlichkeit dieser Füße mit den verschiedenen Bewegungen der Theile des Tactes; denn schon in den einfachsten Abtheilungen des Tactes sind diese Füße sehr fühlbar enthalten. So ist z. B. die Tactabtheilung bey fig. 1 und 2 trochäisch, bey fig. 3 und 4 hingegen jambisch. Bey fig. 5 und 6 fängt der Satz mit einem Spondeus, bey fig. 7 aber mit einem Pyrrhichius an.

fig. 1.

fig. 1. – v – v – v

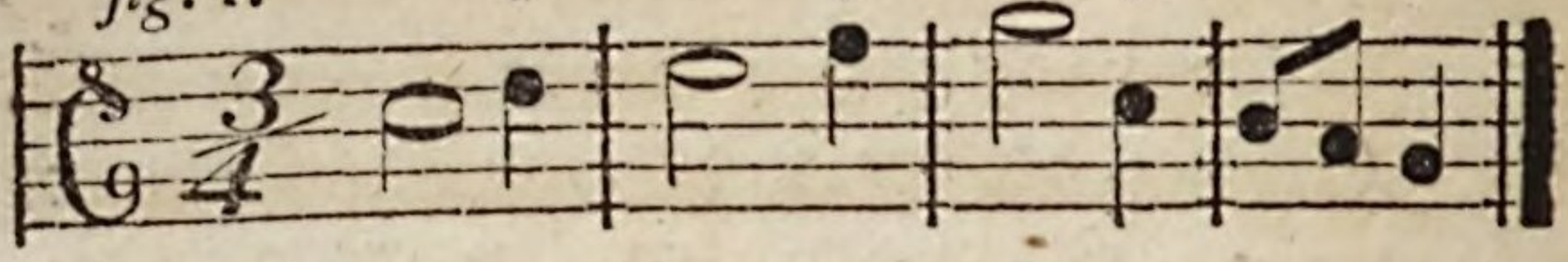


fig. 2. – v – v

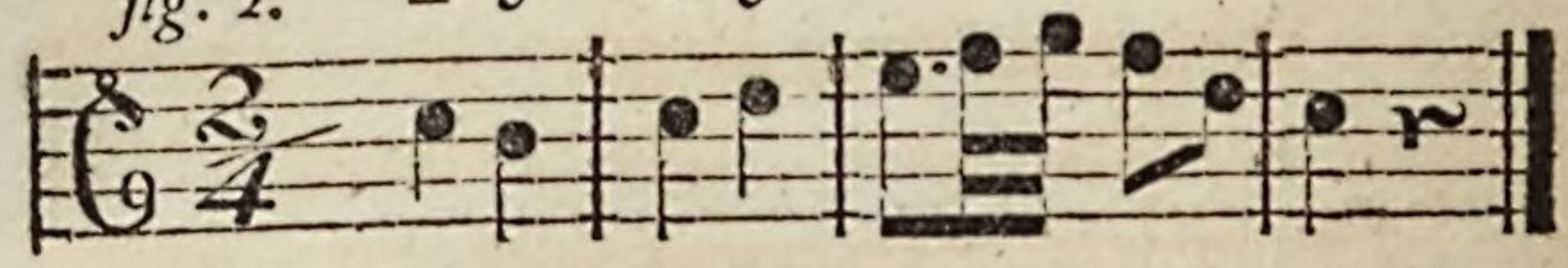


fig. 3. v – v – v –

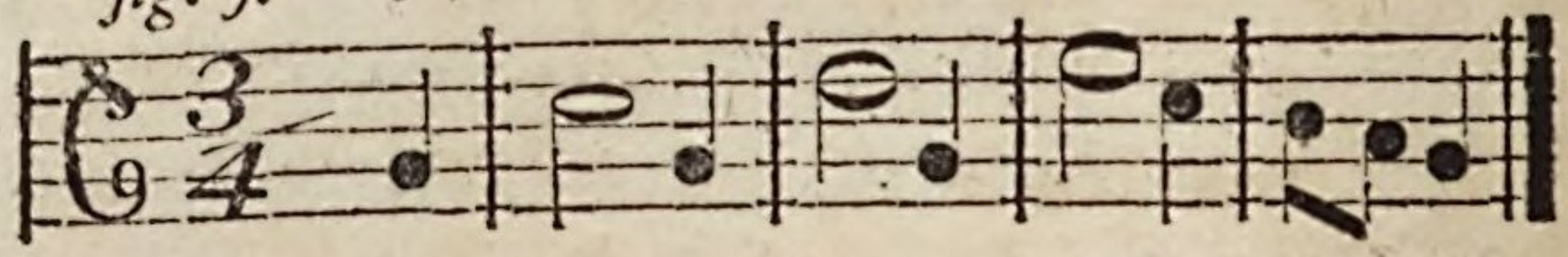


fig. 4. v – v – v – v –

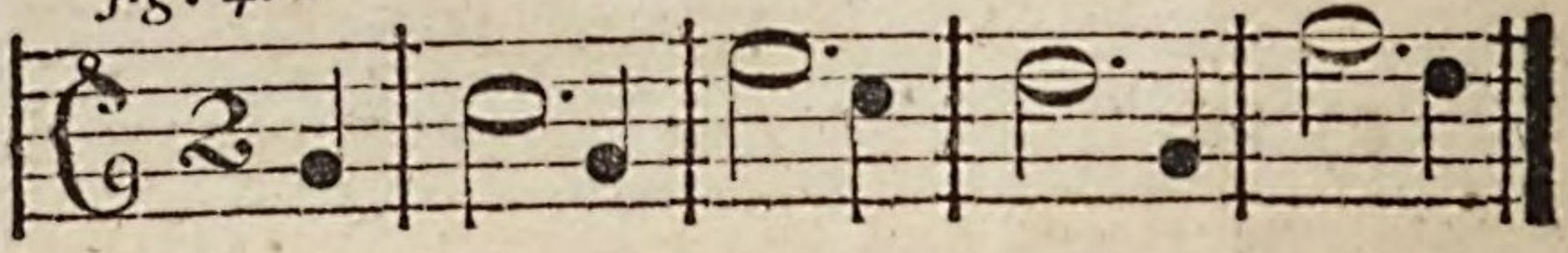


fig. 5. – –

fig. 6. – –

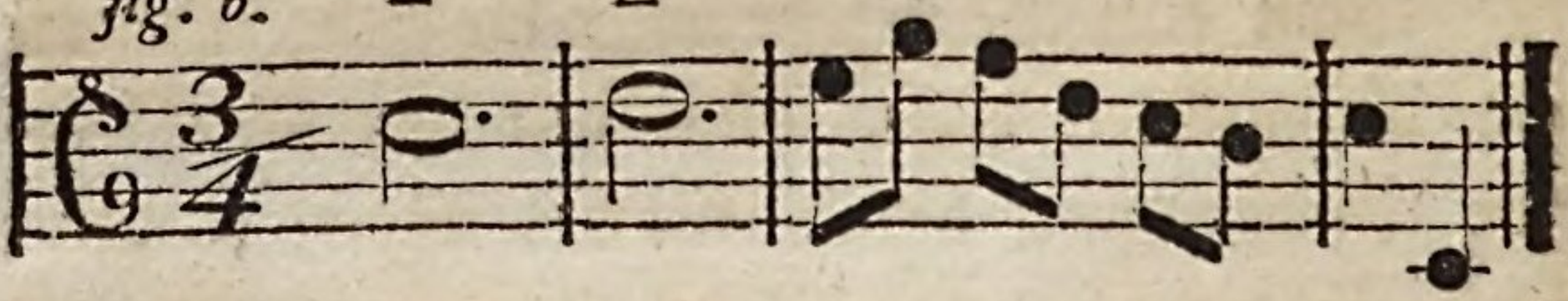
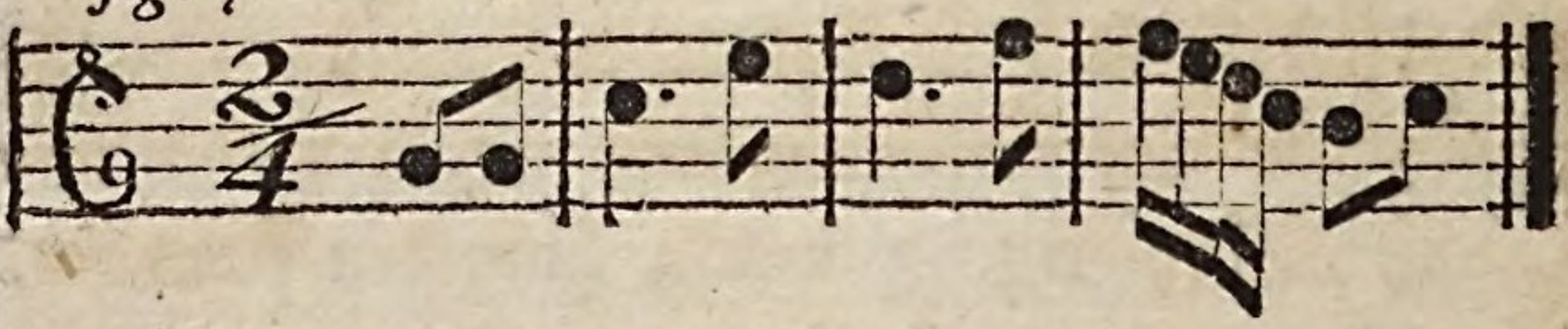


fig. 7. v v



Eben ſo ähnlich ſind verſchiedene Tactabthei-
lungen den dreyſilbigen Füßen. Der Satz bey
fig. 8

fig. 8 und 9 bestehet aus dactylischen, und der bey fig. 10 aus anapestischen Füßen. Bey fig. 11 fängt der Satz mit einem Tribrachys, bey fig. 12 mit einem Moloßus, *) und bey fig. 13 mit einem Amphibrachys an. Die Bewegung des Bacchius, des Antibacchius und des Amphimacer findet man in den ersten Tacten der Sätze bey fig. 14. 15. und 16.

fig. 8. – ∪ ∪ – ∪ ∪

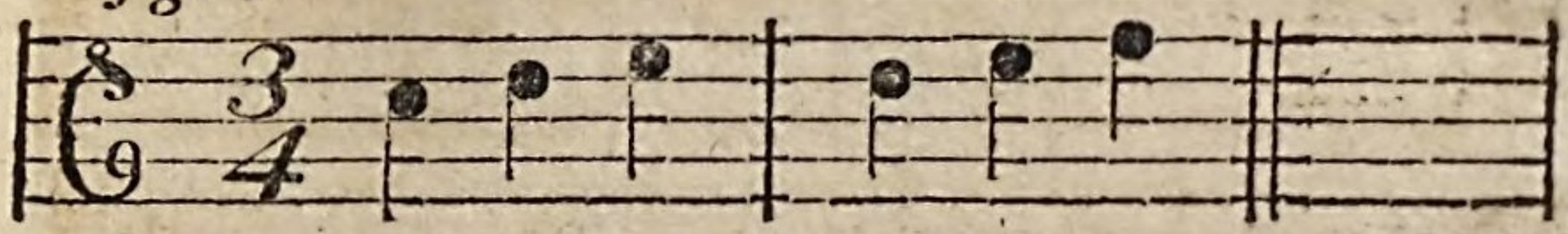


fig. 9. – ∪ ∪ – ∪ ∪

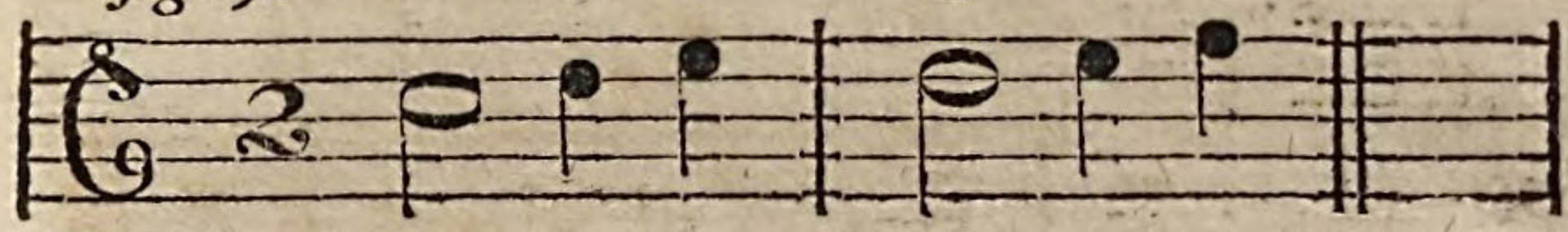
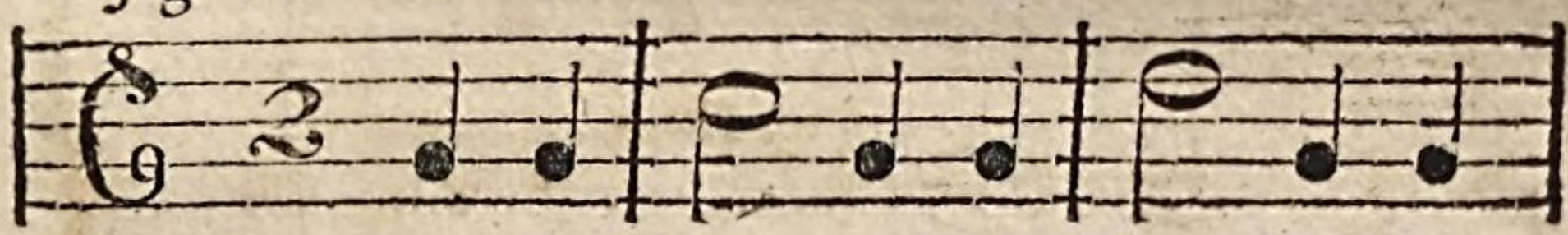


fig. 10. ∪ ∪ – ∪ ∪ –



etc.

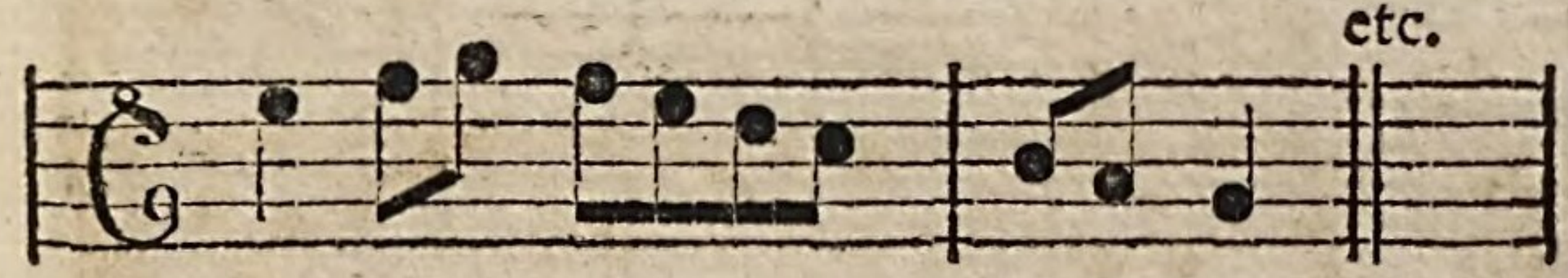
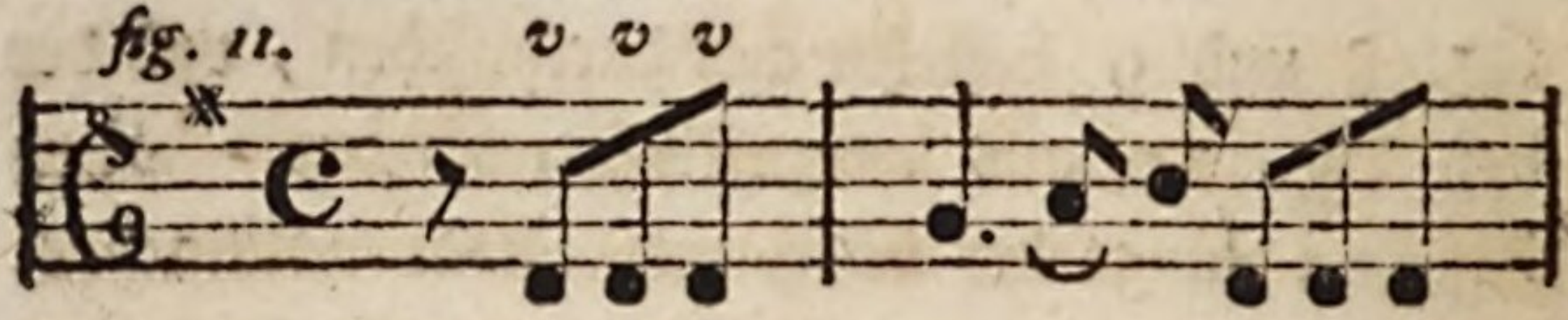


fig. 11.

*) Bey dem Spondeus und Moloßus kann man allerdings die Frage aufwerfen, ob sie beyde völlig rein in der Tonkunst ausgeübt werden können.

fig. 11.



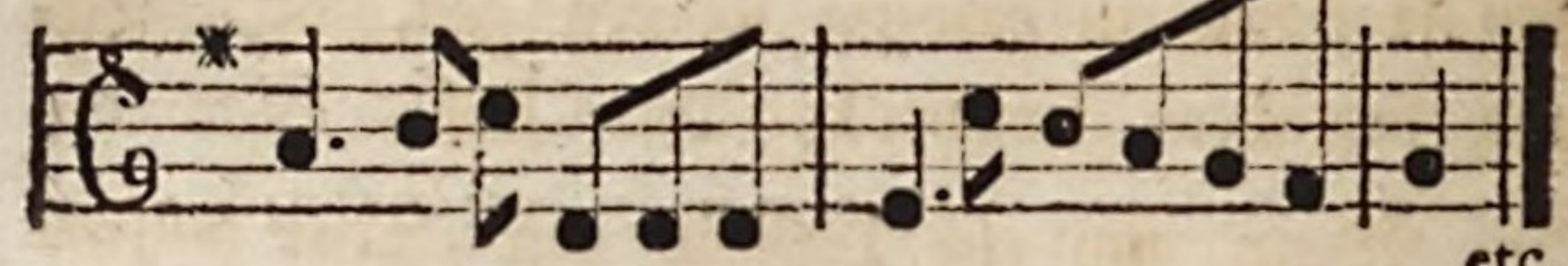


fig. 12. – – –

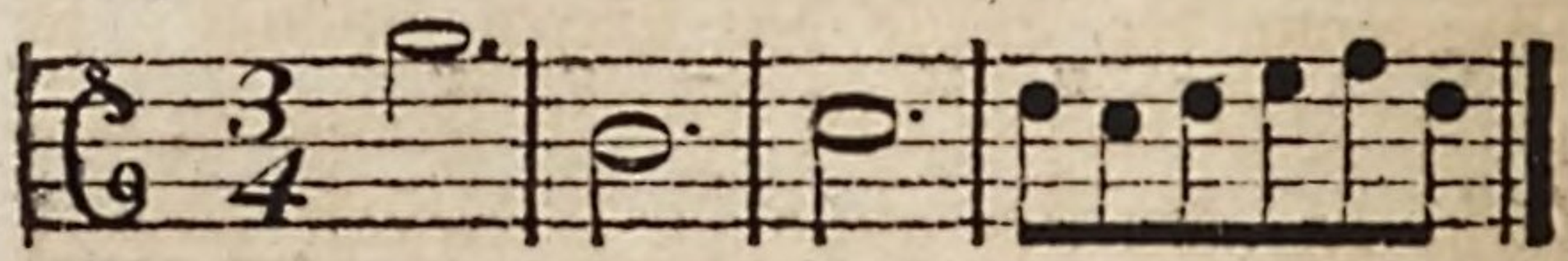


fig. 13. v – v

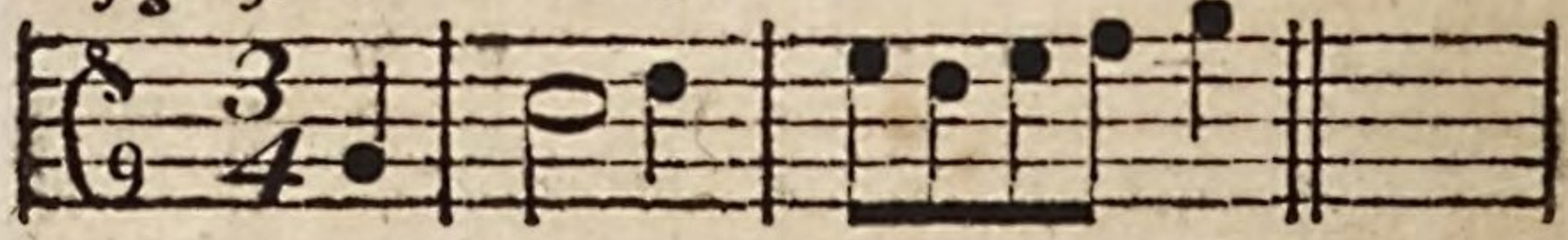


fig. 14. v – – etc.

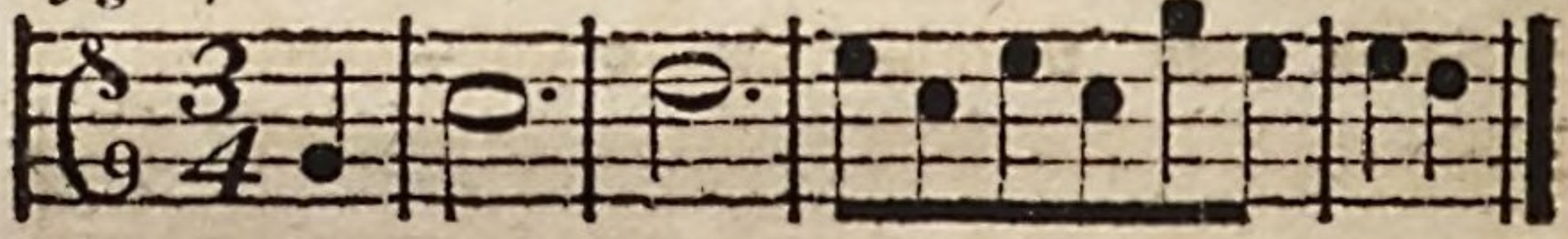
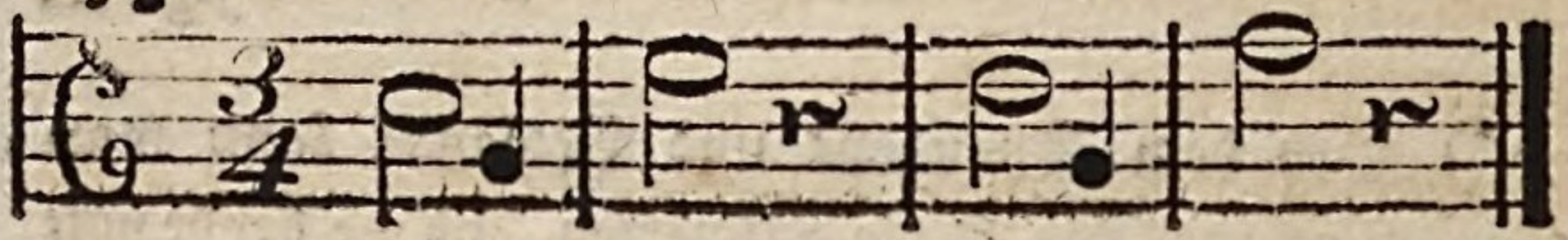


fig. 15. – – v etc.

fig. 16. – v – – v –



§. 10.

§. 10.

Die Tonkunst bedient sich noch mehr solcher Füße, oder solcher bestimmten Bewegungen der Theile und Glieder des Tactes, die aber in dieser Kunst weder in gewiße Klassen gebracht, noch mit besondern Namen bezeichnet sind.

Wenn nun ein Tonstück mit einem solchen Metrum, das ist, mit einer solchen bestimmten Bewegung der Theile des Tactes anfängt, so nimmt unser Gefühl diese Art der Bewegung sehr leicht an, sezt sich gleichsam in dieselbe hinein; es findet sich aber auch sogleich beleidigt, wenn diese Bewegung mitten in ihrem Fluße von einer andern unähnlichen Bewegung unterbrochen wird, weil es sich alsdenn zu geschwinde, und zu unerwartet in eine andere Bewegung fügen muß.

So weit stimmt Poesie und Tonkunst in Ansehung des Metrums vollkommen überein. Sobald aber diejenigen Theile oder Glieder des Tactes, welche das Metrum bestimmen, in der Melodie mit verschiedenen Arten der melodischen Figuren verziert werden, gehet etwas von dieser äußerlichen Aehnlichkeit verlohren, und in diesem Falle erhält das Metrum in der Tonkunst etwas Eigenthümliches, welches die Poesie nicht kennt. Demohngeachtet aber verlangt unser Gefühl auch bey dem Gebrauche der melodischen Figuren die

ähnliche Fortsetzung derjenigen Bewegung, in welche es gleichsam gestimmt worden ist. Es wird in den mehresten Fällen beleidigt, wenn diese einmal angenommene Bewegung unterbrochen, oder mit einer andern, die ihr unähnlich ist, vertauscht wird.

§. 11.

Unsere modernen Tonstücke bestehen alle aus mehr als einer Melodie, oder deutlicher, aus mehr als einer Stimme; daher hängt die richtige Bewegung des Metrums nicht von der Hauptstimme allein, sondern von allen vorhandenen Stimmen zugleich ab. Wenn daher die Melodie der Hauptstimme das angenommene Metrum nicht fühlbar genug erhält, oder von der Bewegung desselben zu sehr abweicht, so kann und muß entweder die Grundstimme, oder eine der vorhandenen Nebenstimmen die Aehnlichkeit dieser Bewegung erhalten.

§. 12.

Daß aber auch in der Hauptmelodie dergestalt wieder das Tactgewichte gehandelt werden kann, daß die begleitenden Stimmen den Fehler nicht zu verbessern im Stande sind, habe ich schon in dem 232sten §. des ersten Theils, bey Gelegenheit des vermischten Contrapunctes gezeigt, woselbst

woselbst man zugleich die Maximen findet, vermittelst welcher dergleichen Fehler vermieden werden können. Dieser angezeigte §. gehört also eigentlich hieher, und muß daselbst von der 325sten bis 327sten Seite nachgelesen werden.

§. 13.

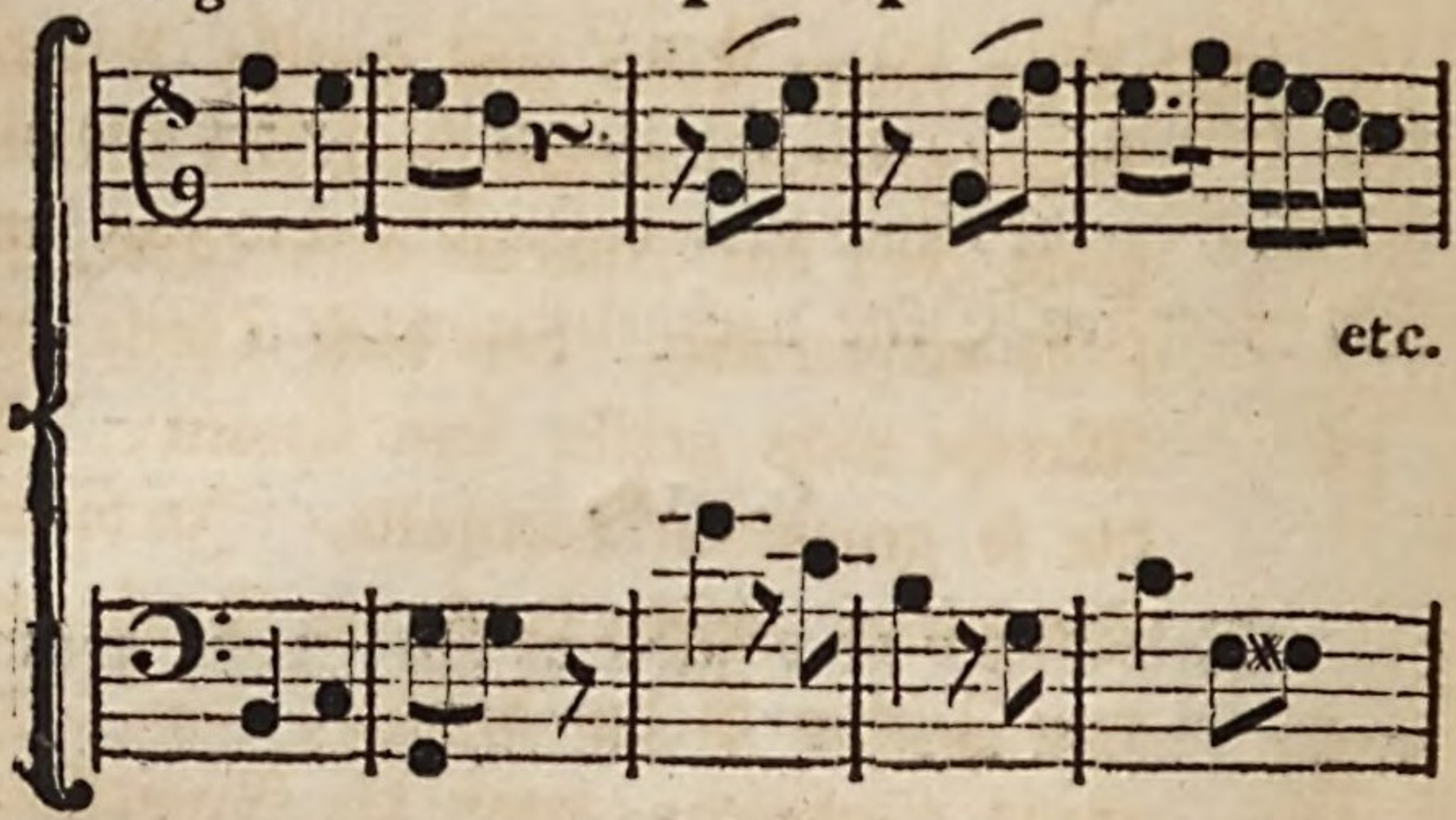
Weit öfterer aber findet es sich, daß, wenn unser Gefühl durch Vernachlässigung des Tactgewichtes beleidigt wird, der Fehler nicht sowohl der Hauptmelodie, sondern vielmehr dem Mangel an gehöriger Bewegung der begleitenden Stimmen zugeschrieben werden muß.

So oft daher die Figuren der Melodie so beschaffen sind, daß dabey die angenommene metrische Bewegung dem Gefühle nicht merklich genug wird, muß die begleitende Stimme jederzeit zu Hülfe kommen, und durch ihre Bewegung das Tactgewicht in seiner Gleichheit erhalten.

Dieses muß geschehen,

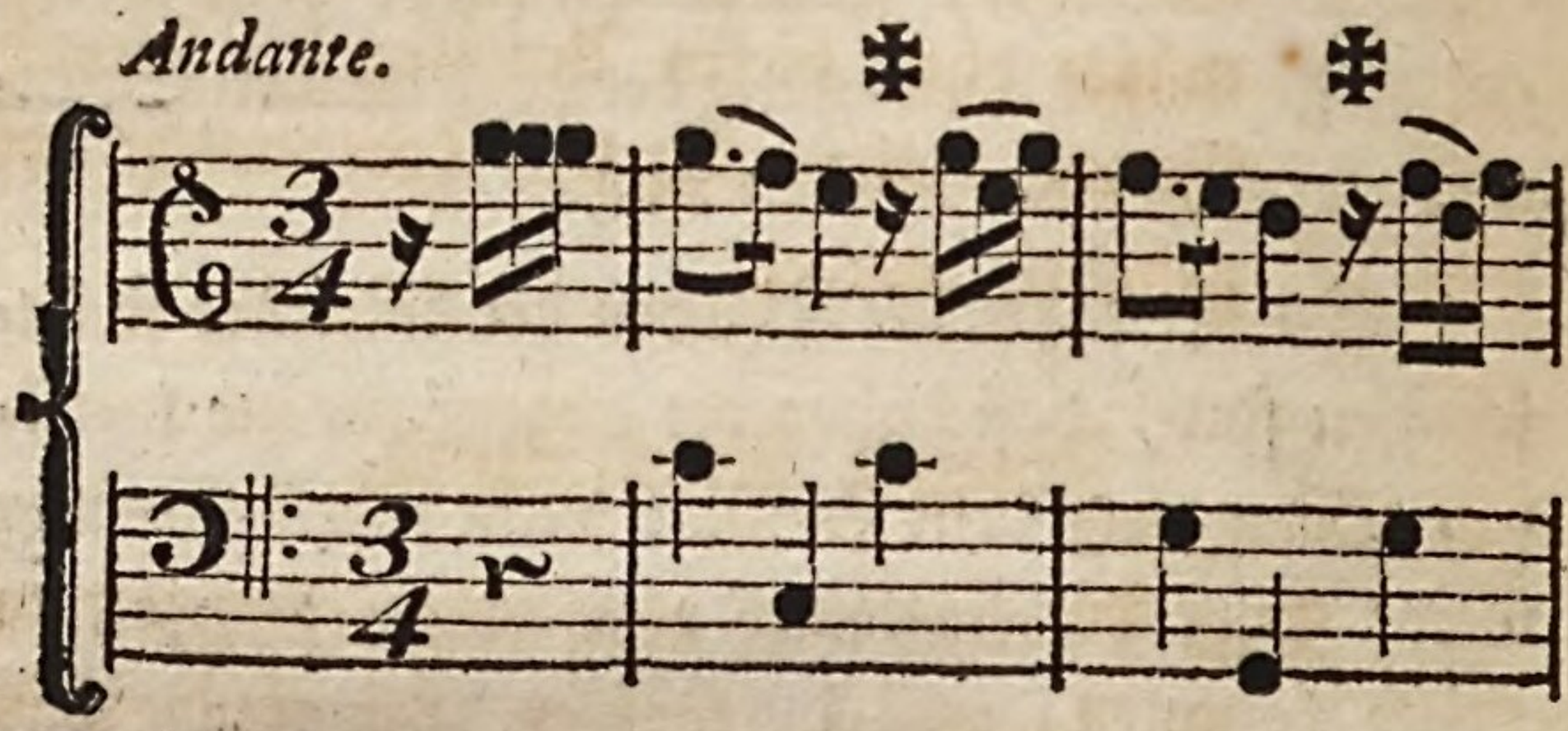
1) wenn die Melodie in demjenigen Gliede des Tactes eine Pause hat, wo sie der angenommenen metrischen Bewegung zu Folge anschlagen sollte; z. E. bey dem Zeichen ✠ in folgenden Sätzen.

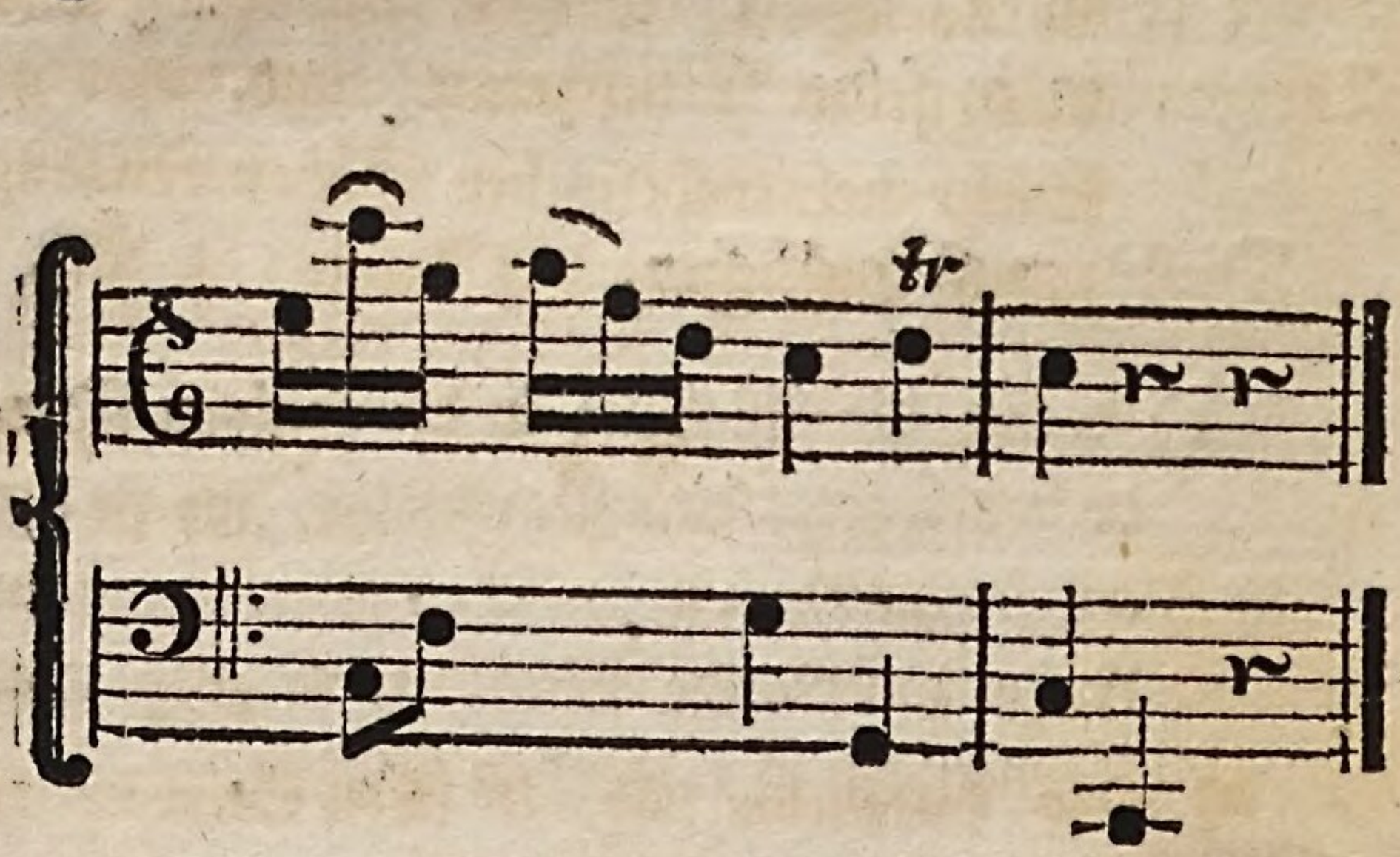
Allegro.



etc.

Andante.





Erste

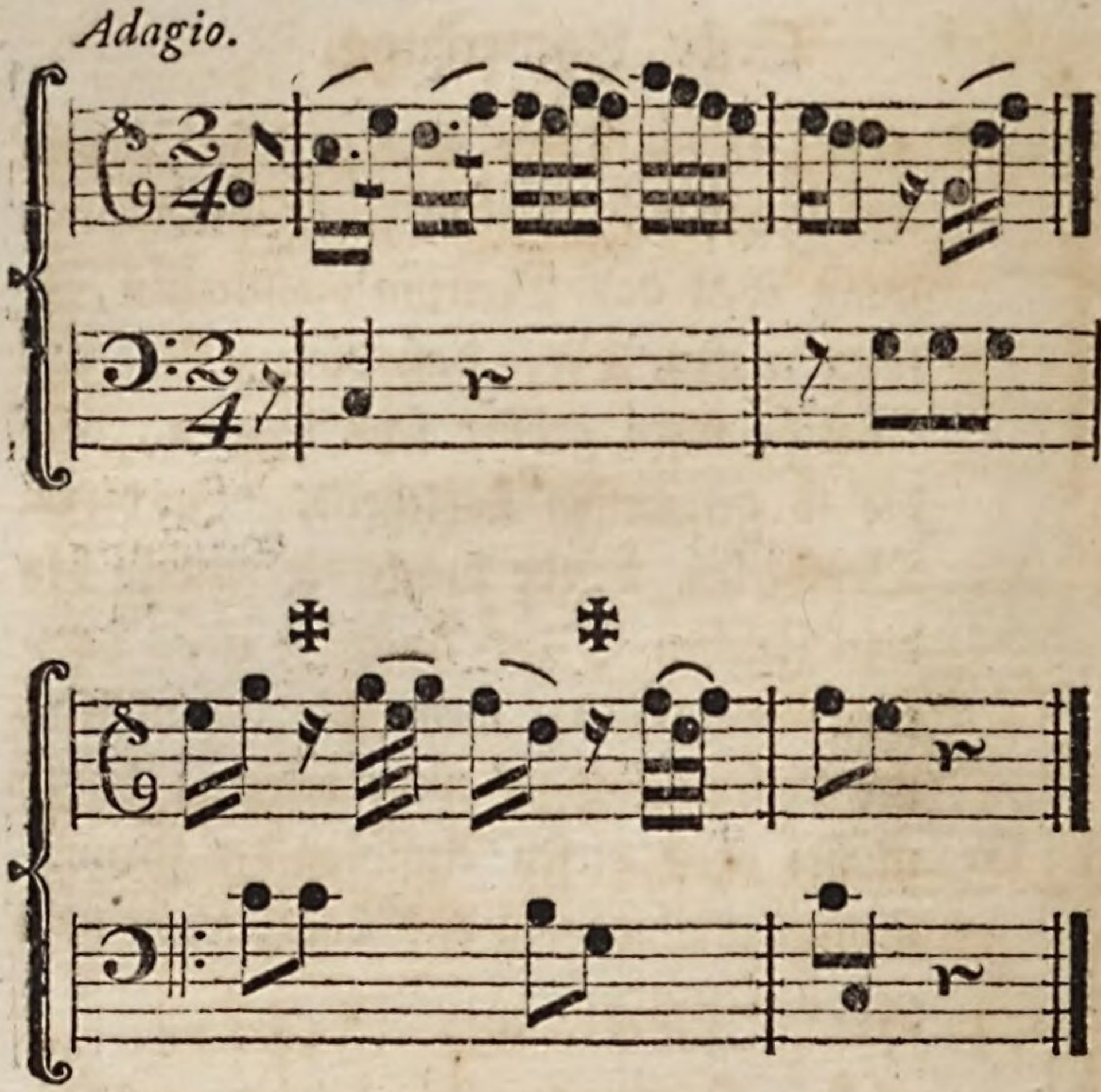
Erste Anmerkung.

Weil zu einem Tacte eine gewiße Anzahl Theile gehören, welche durch ihre Bewegung eben das Metrum ausmachen, so folgt nothwendig, daß diese Theile am Werthe nicht größer seyn können, als die so genannten Tacttheile. In diesen Beyspielen würde durch die Pause bey dem Zeichen 𝄽 der Anschlag eines Tacttheils wegfallen, wenn die Grundstimme diesen Mangel nicht ersezte; daher müßte ohne diesen Anschlag der Grundstimme nothwendig das Tactgewicht aufgehoben werden.

Zweyte Anmerkung.

Das Metrum wird aber nicht jederzeit durch die Tacttheile, sondern auch oft durch die Tactglieder *) bestimmt, und dieses geschieht mehrentheils bey Sätzen von langsamer Bewegung des Tactes; z. B.

*) Was Tactglieder sind, ist schon Seite 297 des zweyten Theils erklärt worden.



Die begleitenden Stimmen müssen ferner das Metrum erhalten,

2) wenn die Melodie einen Ton hat, welcher größer am Werthe ist, als die Bewegungstheile des Tactgewichtes; wie bey dem Zeichen ✠ bey fig. 1. und 2, wo sich das Metrum auf Tacttheile, und bey fig. 3, wo es sich auf Tactglieder gründet.

fig. 1.

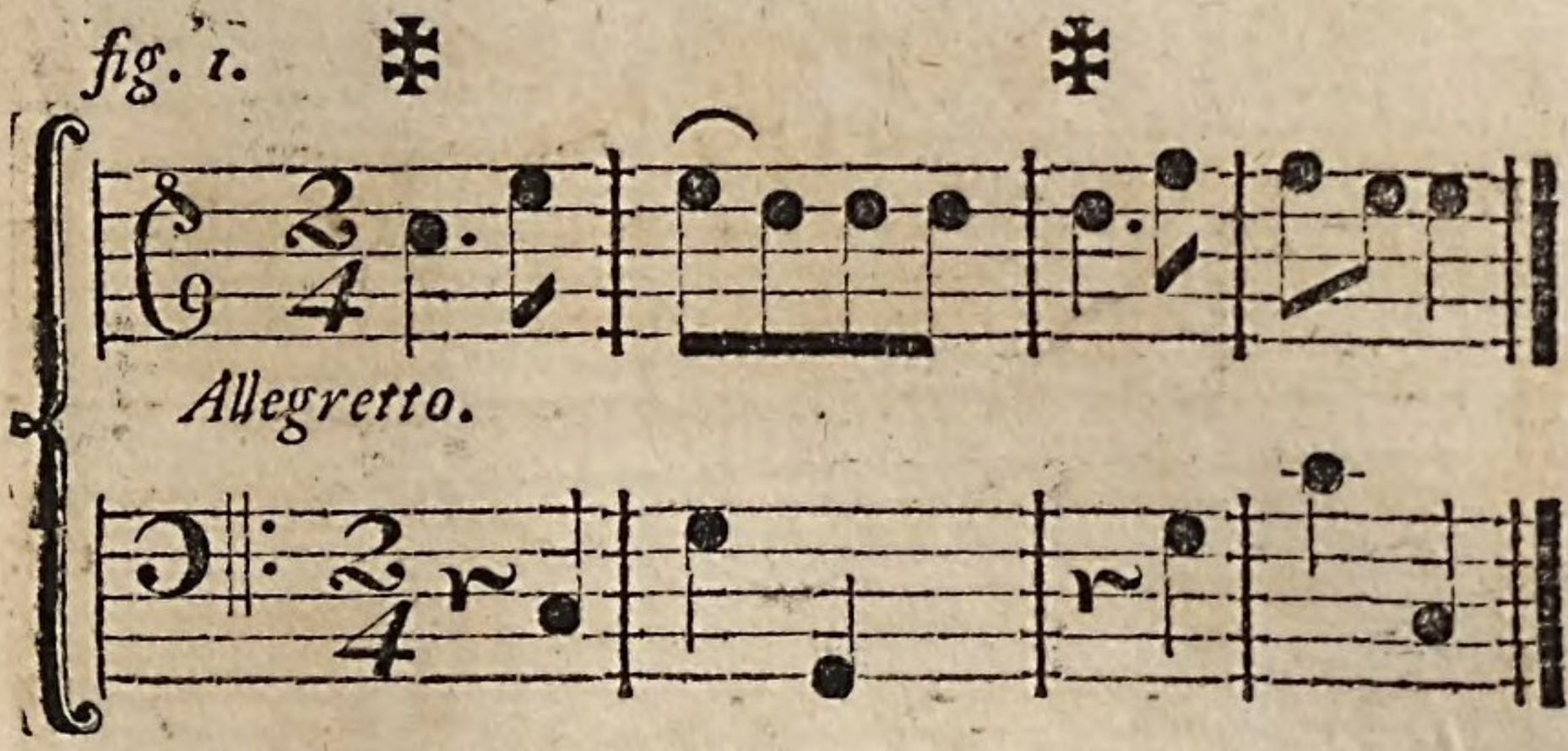


fig. 2.

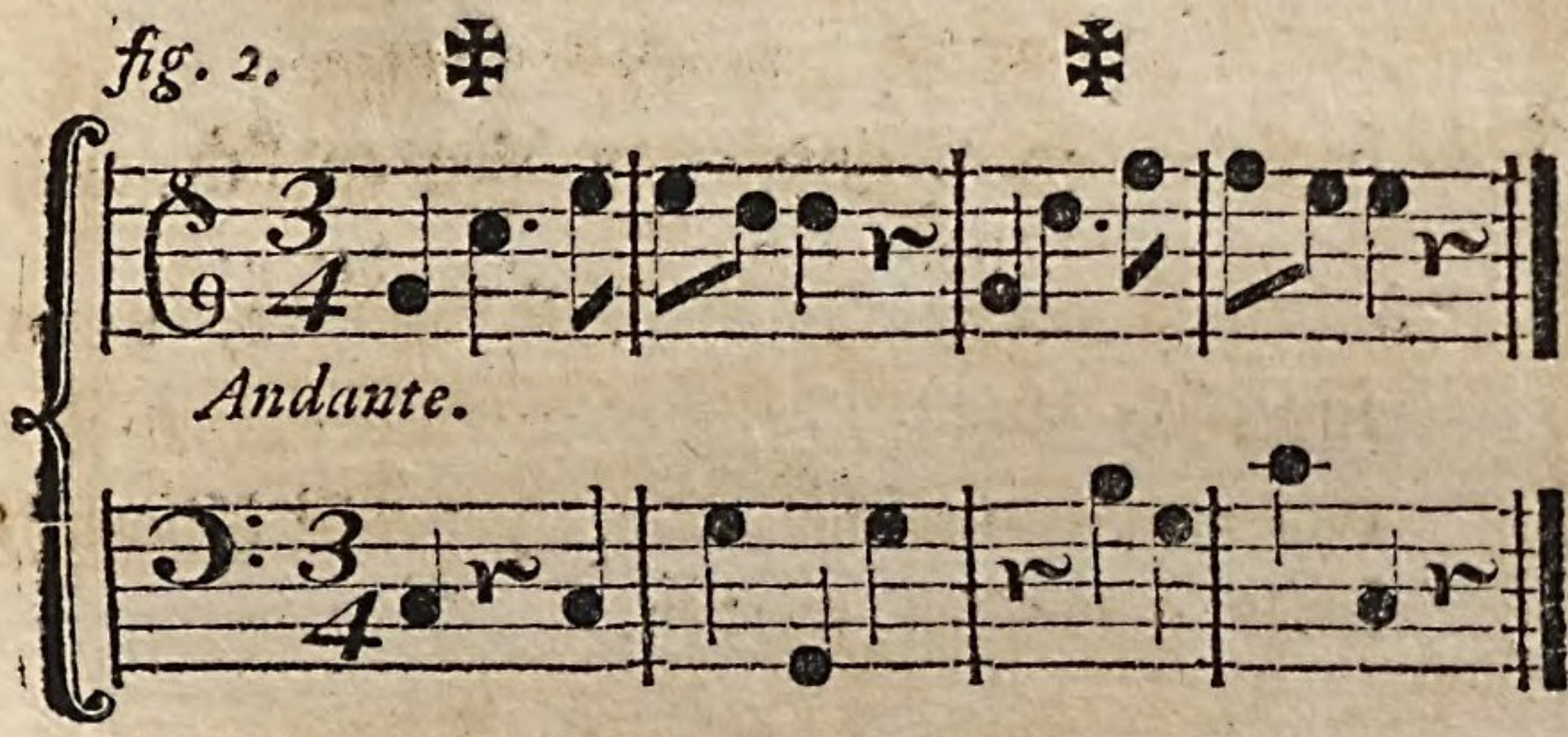
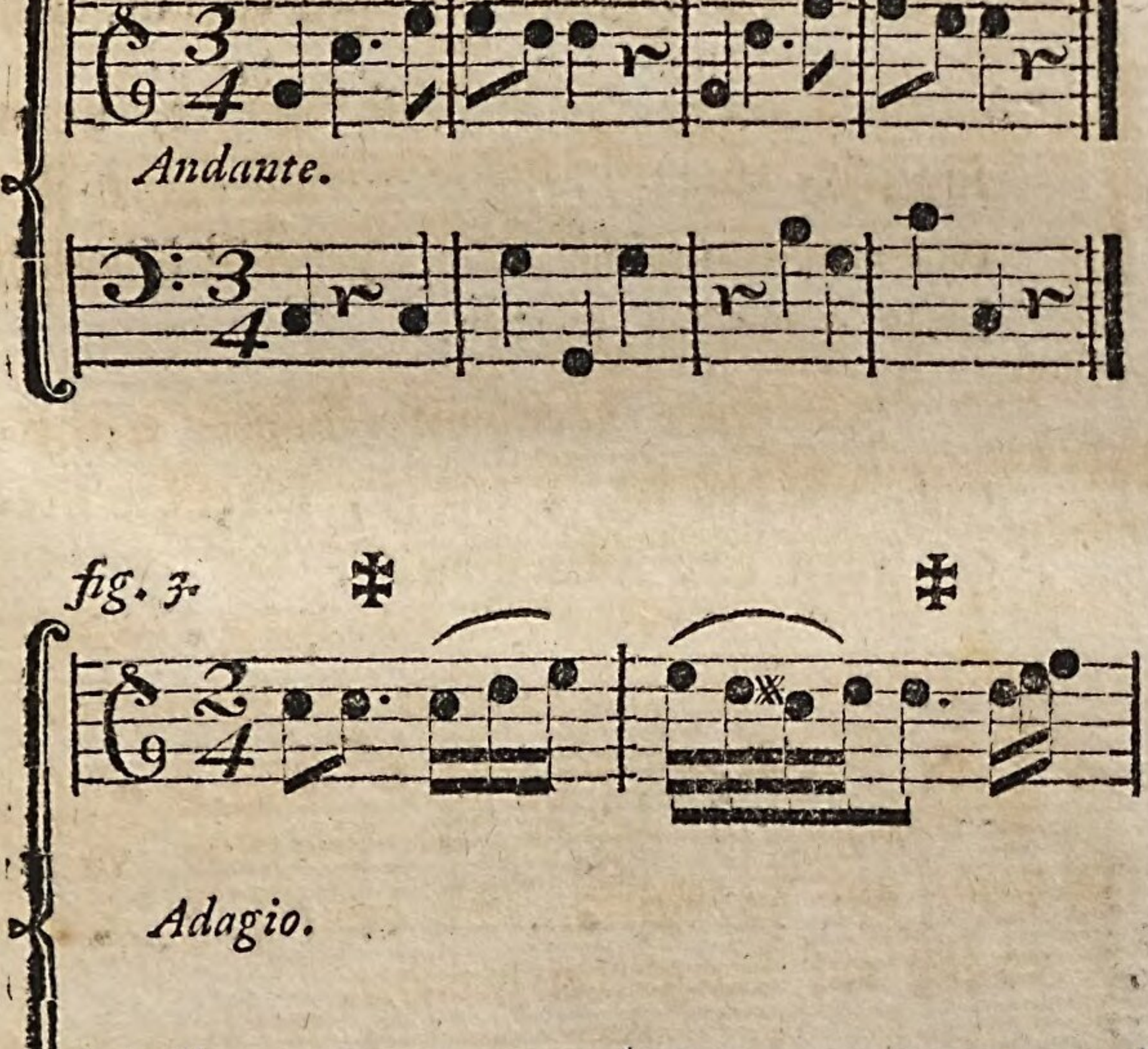
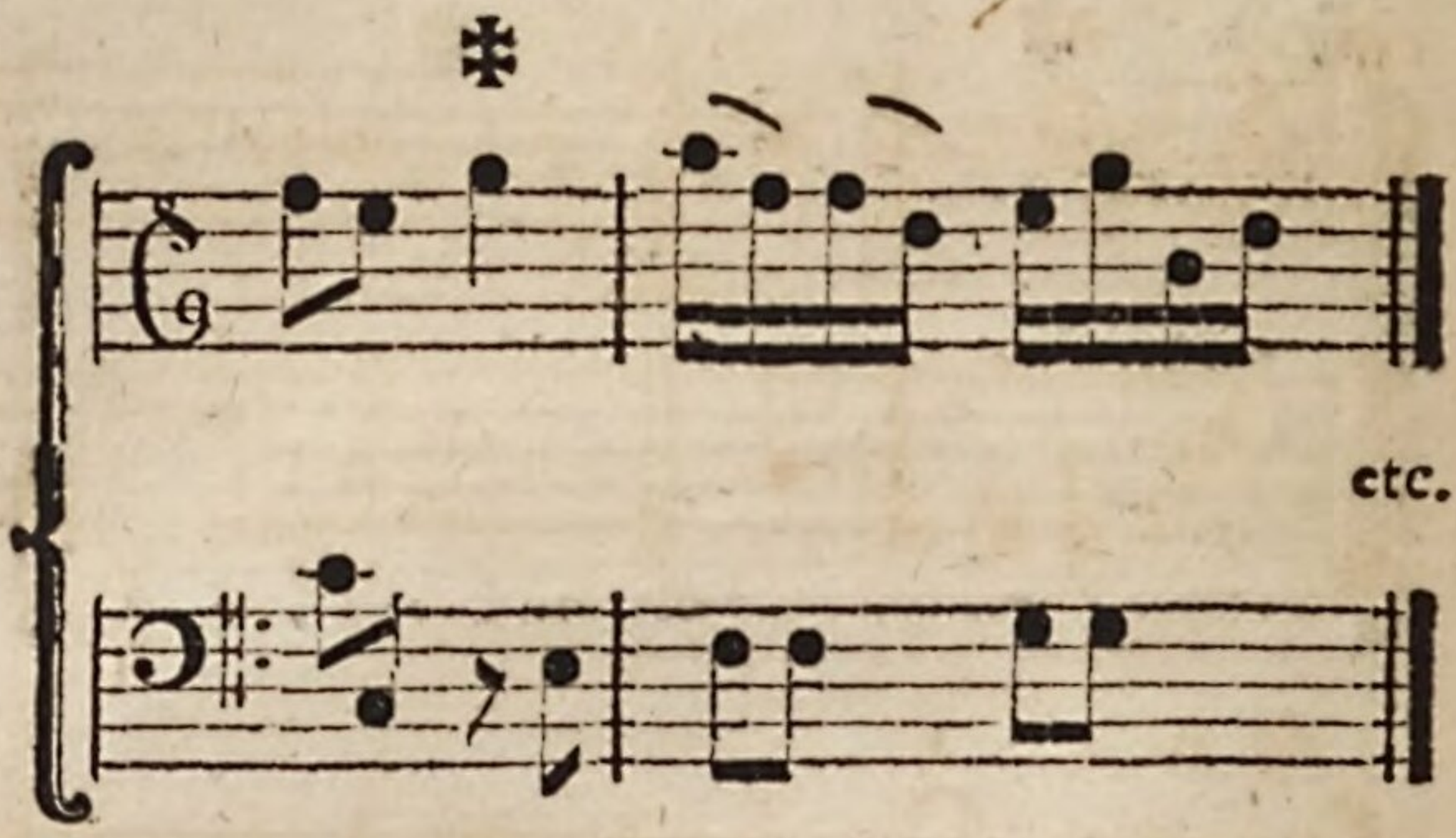


fig. 3.



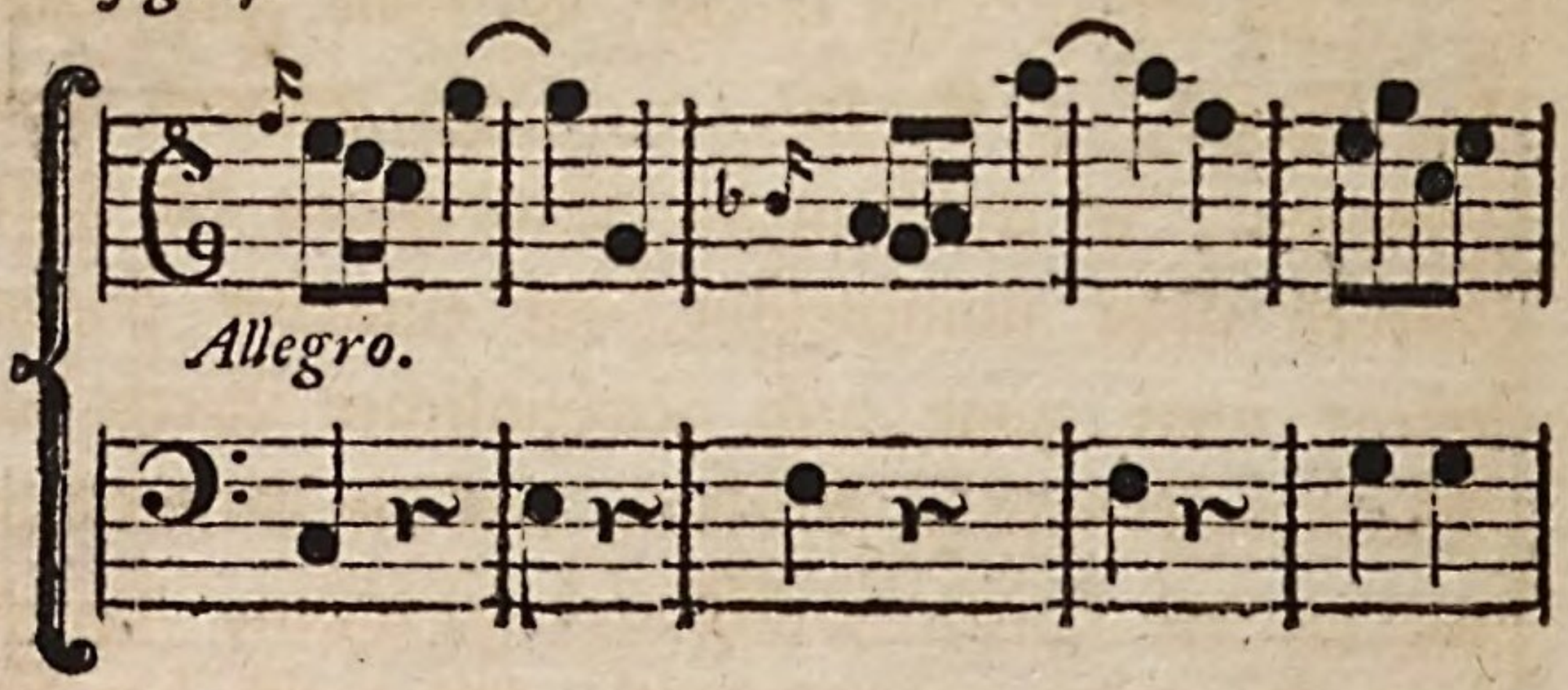


Die begleitenden Stimmen müßen endlich auch

3) dem Tactgewichte zu Hülfe kommen, wenn innerlich lange Theile oder Glieder des Tactes an unmittelbar vorher gehende innerlich kurze gebunden werden.

Im Falle Tacttheile gebunden erscheinen, wie bey fig. 4 und 5, leidet die Regel selten eine Ausnahme.

fig. 4.



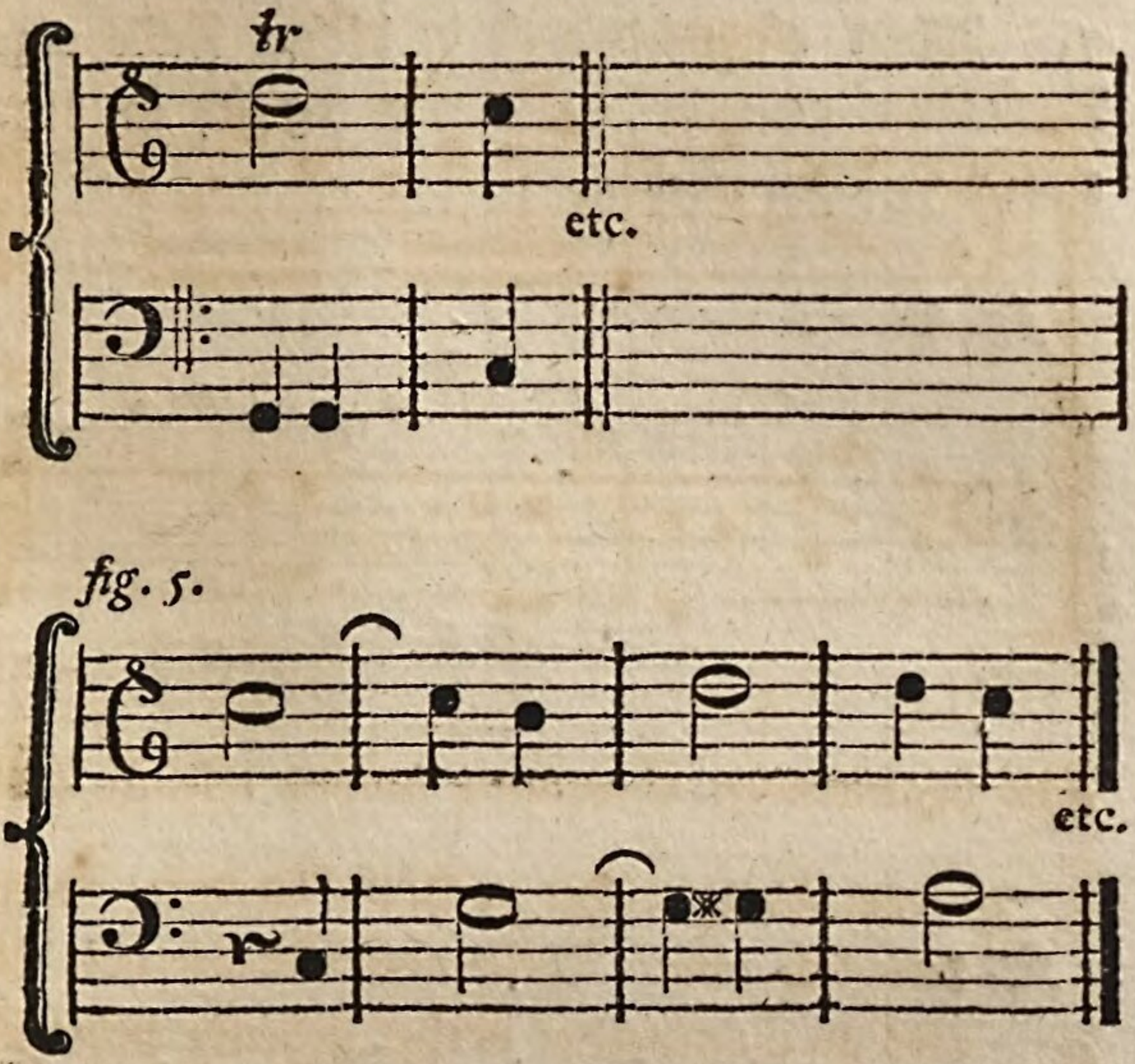


fig. 5.

Bey der Bindung der Tactglieder kömmt es hauptsächlich darauf an, ob mehrere derselben unmittelbar nach einander gebunden werden, oder nicht.

Im ersten Falle macht man keine Ausnahme der Regel; z. E. fig. 6. Im zweyten Falle hingegen, in welchem die Bindungen der Tact-glieder nicht unmittelbar auf einander folgen, pflegt man zwar auch gewöhnlicher Weise das Metrum strenge zu erhalten, und die Grundstim-me an der Stelle anschlagen zu lassen, wo das gute Tactglied gebunden ist, wie z. B. bey fig.

7.

7. Allein oft wird auch in diesem Falle eine Ausnahme gemacht, wie wir sogleich in dem 16ten §. sehen werden.

fig. 6.

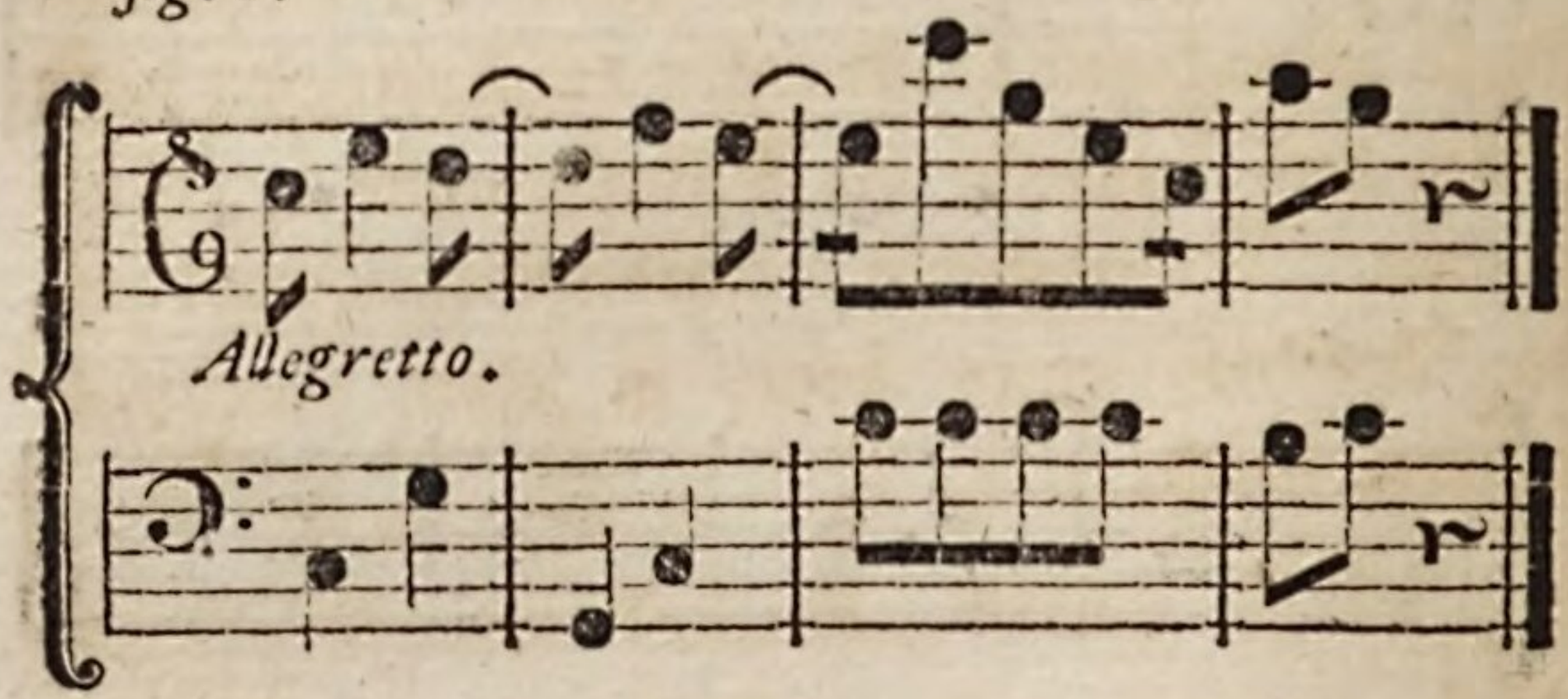
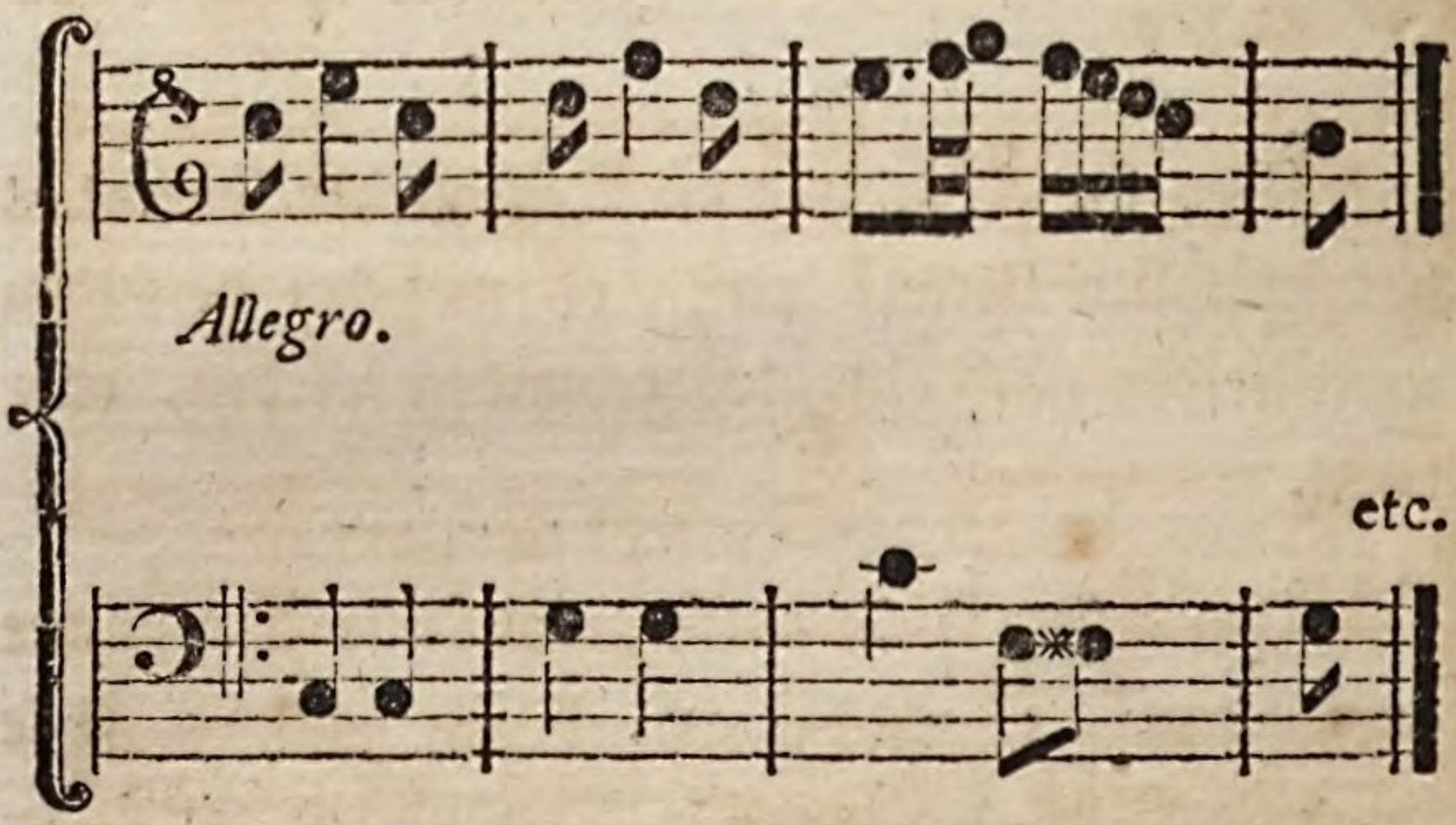


fig. 7.



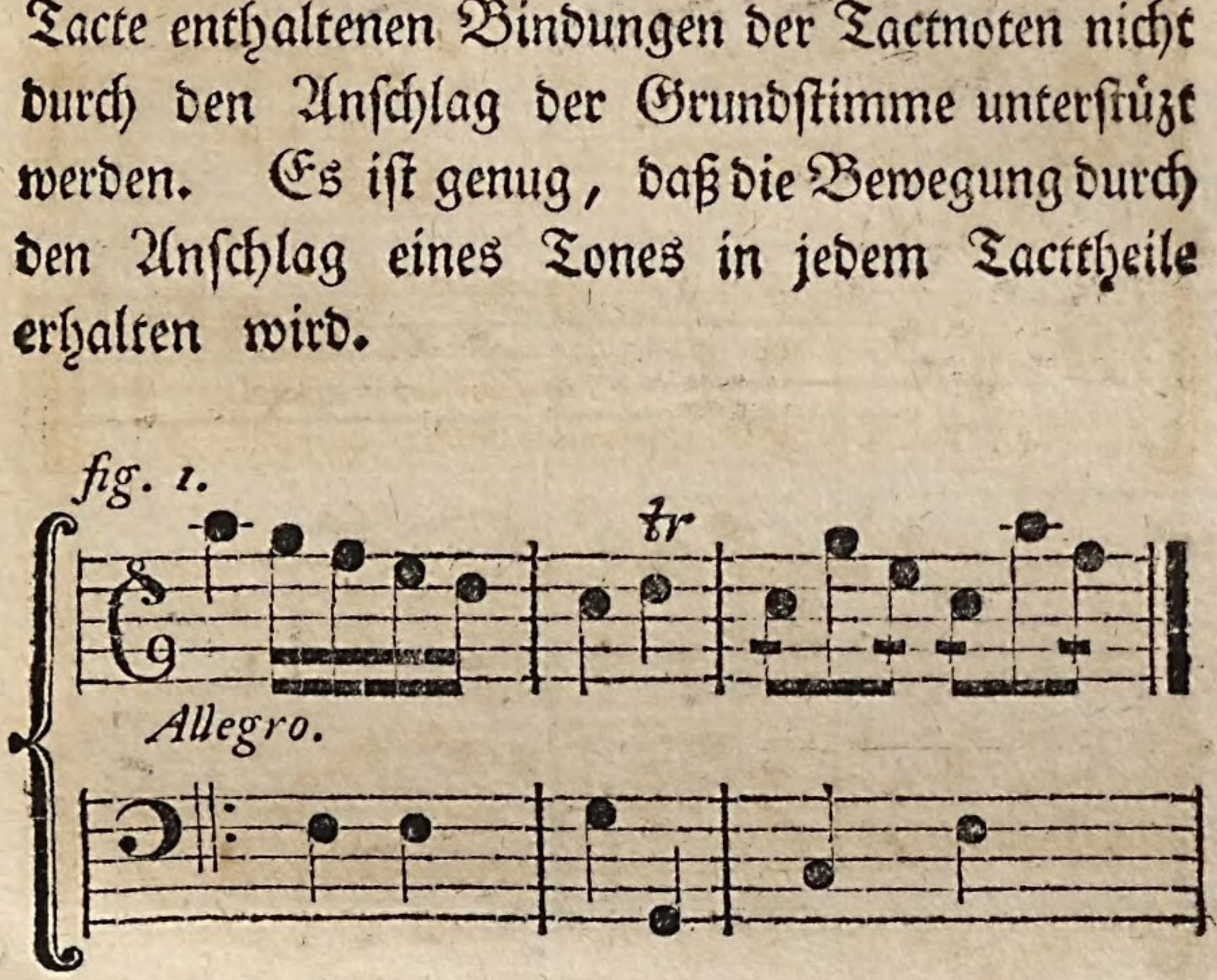
§. 14.

Bey der Bindung der kleinern Theile des Tactes, so lange nemlich nicht mehr, als zwey solcher Theile unmittelbar nach einander gebunden

werden,

werden, kömmt es hauptsächlich darauf an, von welchen Theilen des Tactes das Metrum abhängt. Bey fig. 1. z. B. wird das Metrum durch Tacttheile bestimmt; daher kann unser Gefühl auch nicht beleidigt werden, ob gleich die im dritten Tacte enthaltenen Bindungen der Tactnoten nicht durch den Anschlag der Grundstimme unterstüzt werden. Es ist genug, daß die Bewegung durch den Anschlag eines Tones in jedem Tacttheile erhalten wird.

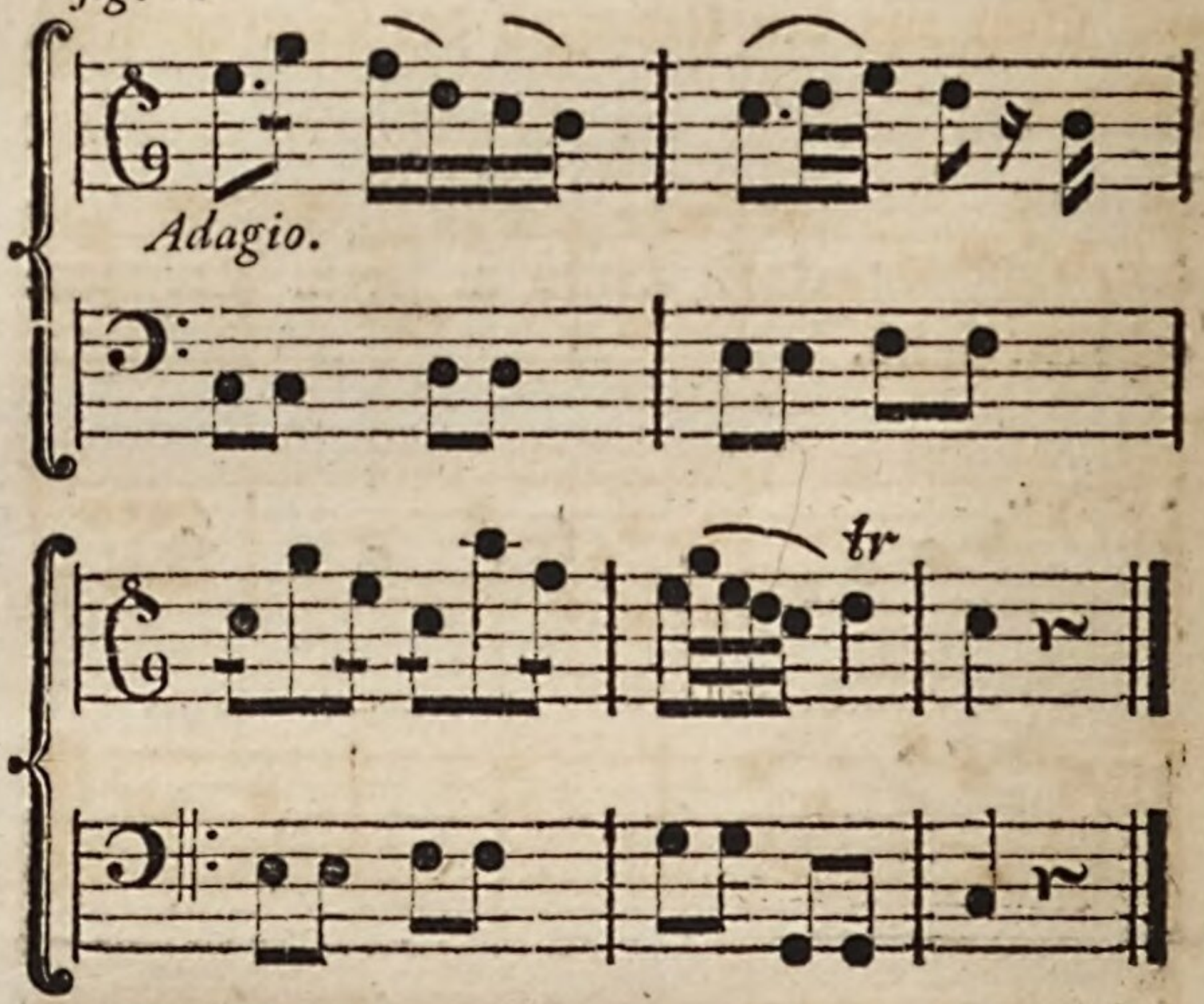
fig. 1.



Bey fig. 2 hingegen findet man in dem dritten Tacte die nemliche Figur der Noten, wie bey fig. 1;

fig. 1; weil sich aber bey diesem Satze das Metrum auf Tactglieder gründet, so wird in diesem Falle auch der Anschlag der Grundstimme bey diesen gebundenen Tactnoten nöthig.

fig. 2.



§. 15.

Alle diejenigen Töne, welche in den begleitenden Stimmen zur Erhaltung des Tactgewichts nöthig sind, können ohne Beleidigung desselben vervielfältigt werden, das heißt, man kann entweder den zur Erhaltung des Tactgewichtes nöthigen Ton, durch Zertheilung seines Werthes mehrmal anschlagen, oder dieser, das Tactgewichte unterstützende Ton kann mit harmonischen

Neben-

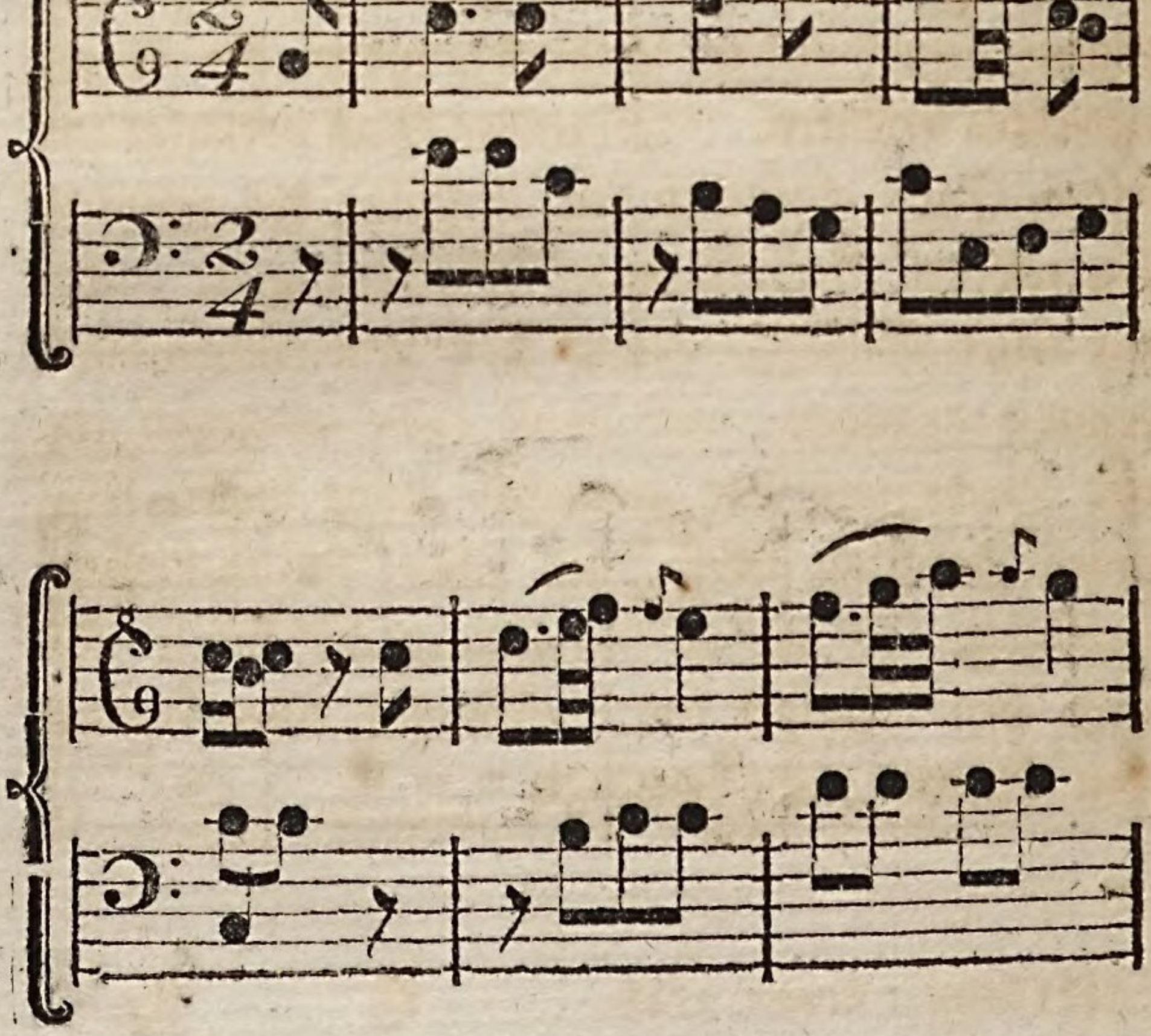
Nebennoten, oder auch mit durchgehenden Noten vermischt werden. Daher können z. B. die Sätze bey fig. 4. und 6. in dem 13ten §. ohne die mindeste Beleidigung des Tactgewichtes auch auf folgende Art begleitet werden. Jedoch dieses ist uns schon aus den Uebungen des Contrapunctes bekannt.

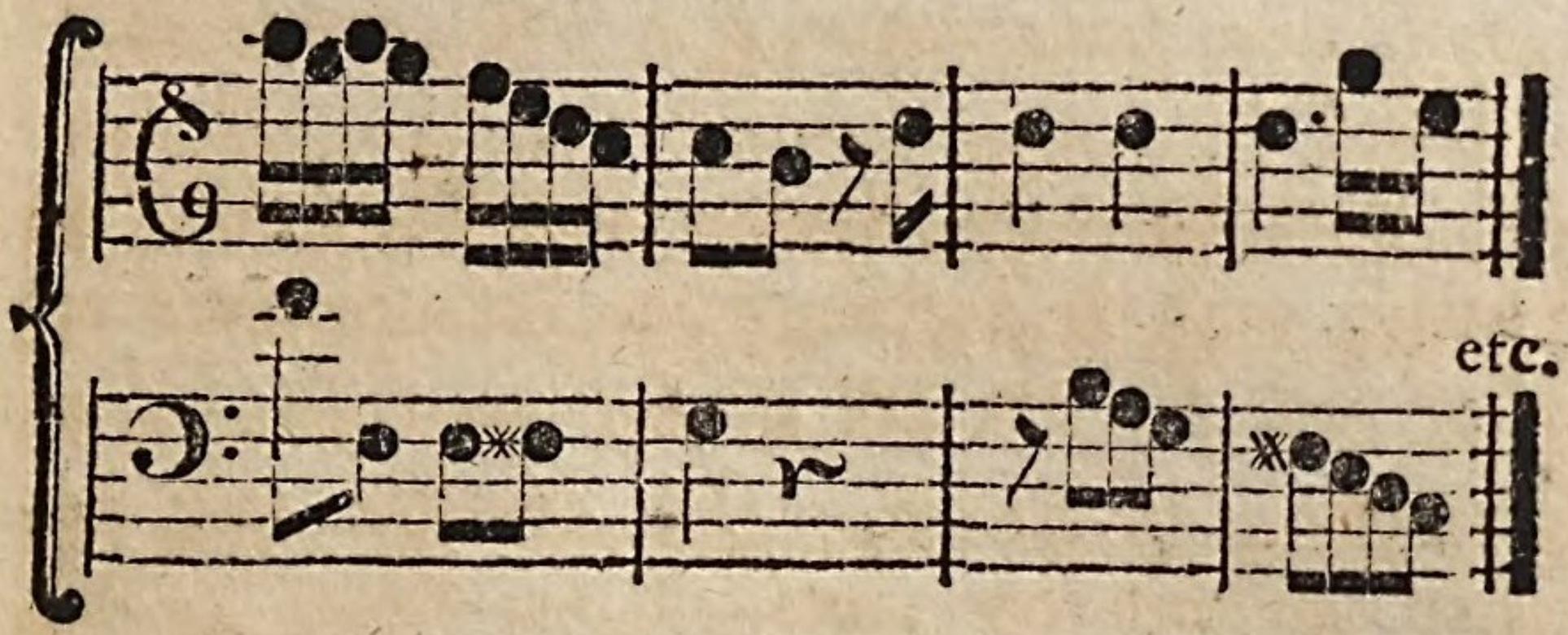
§. 16.

§. 16.

Weil keine Regel ohne Ausnahme ist, so kommen auch in Ansehung des Tactgewichtes oft Fälle vor, die von der gewöhnlichen Art es zu behandeln, abweichen. Am öftersten trift sich dieses zwischen der unmittelbaren Folge zweyer vollständigen Sätze; so ist z. B. in dem folgenden Satze das Metrum durch die Grundstimme zwischen dem ersten und zweyten Absatze unterhalten worden; zwischen dem zweyten und dritten Absatze aber fehlt der Anschlag des zweyten Tacttheils.

Allegretto.





Diesen Mangel eines Gliedes in der Bewegung des Tactgewichts zwischen zwey Sätzen läßt sich unser Gefühl gefallen, weil es durch keine unähnliche Bewegung gehindert wird, diese kleine Lücke sich gleichsam selbst auszufüllen.

Ohne Zweifel lassen sich aus dieser Bemerkung auch noch andere Ausnahmen der vorhin gezeigten gewöhnlichen Behandlungsart des Tactgewichtes erklären. Folgender Satz verlangt im dritten Tacte eigentlich den Anschlag des zweyten Viertels der Grundstimme, wie bey fig. 1. Allein unser Gefühl, einmal dieser metrischen Bewegung gewohnt, und durch keine entgegen gesezte Bewegung irre gemacht, ersezt diesen fehlenden Anschlag selbst, und findet sich in diesem Beyspiele, so wie es bey fig. 2 behandelt ist, durch den Mangel des Anschlages eines metrischen Gliedes nicht beleidigt.

fig. 1.

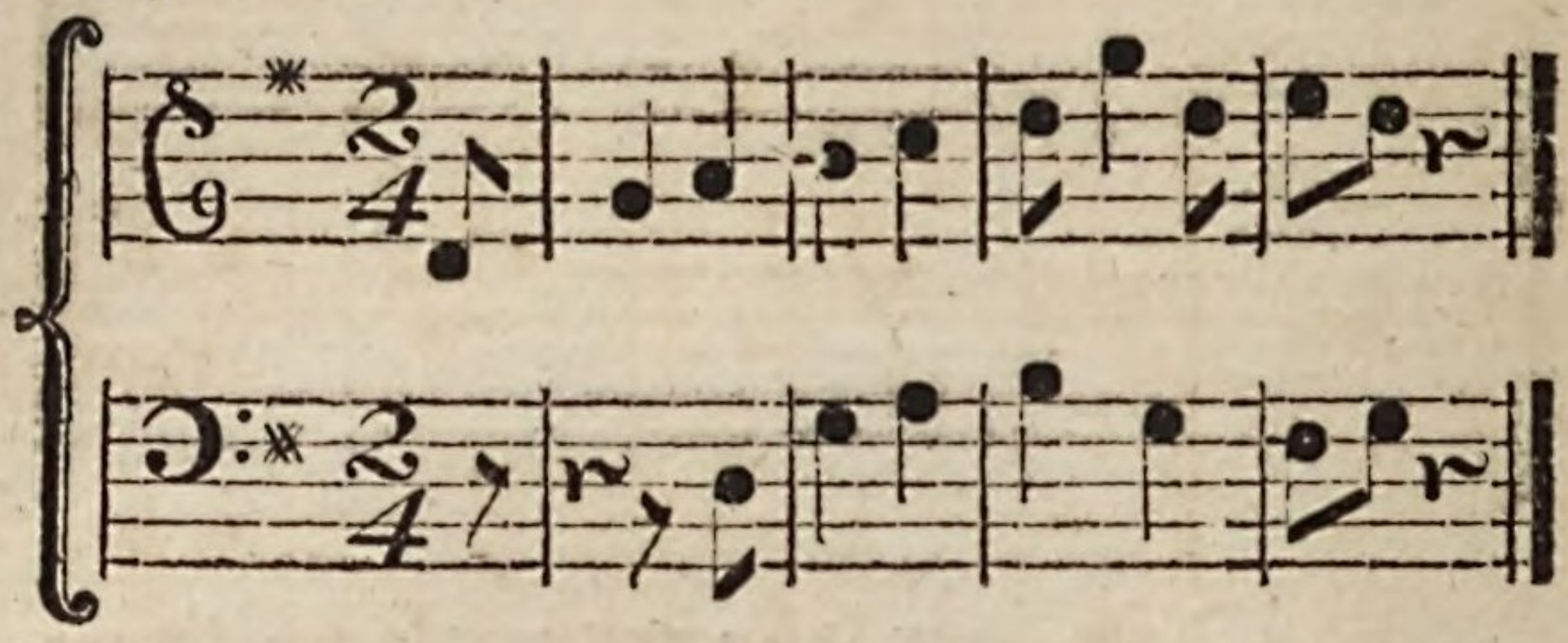
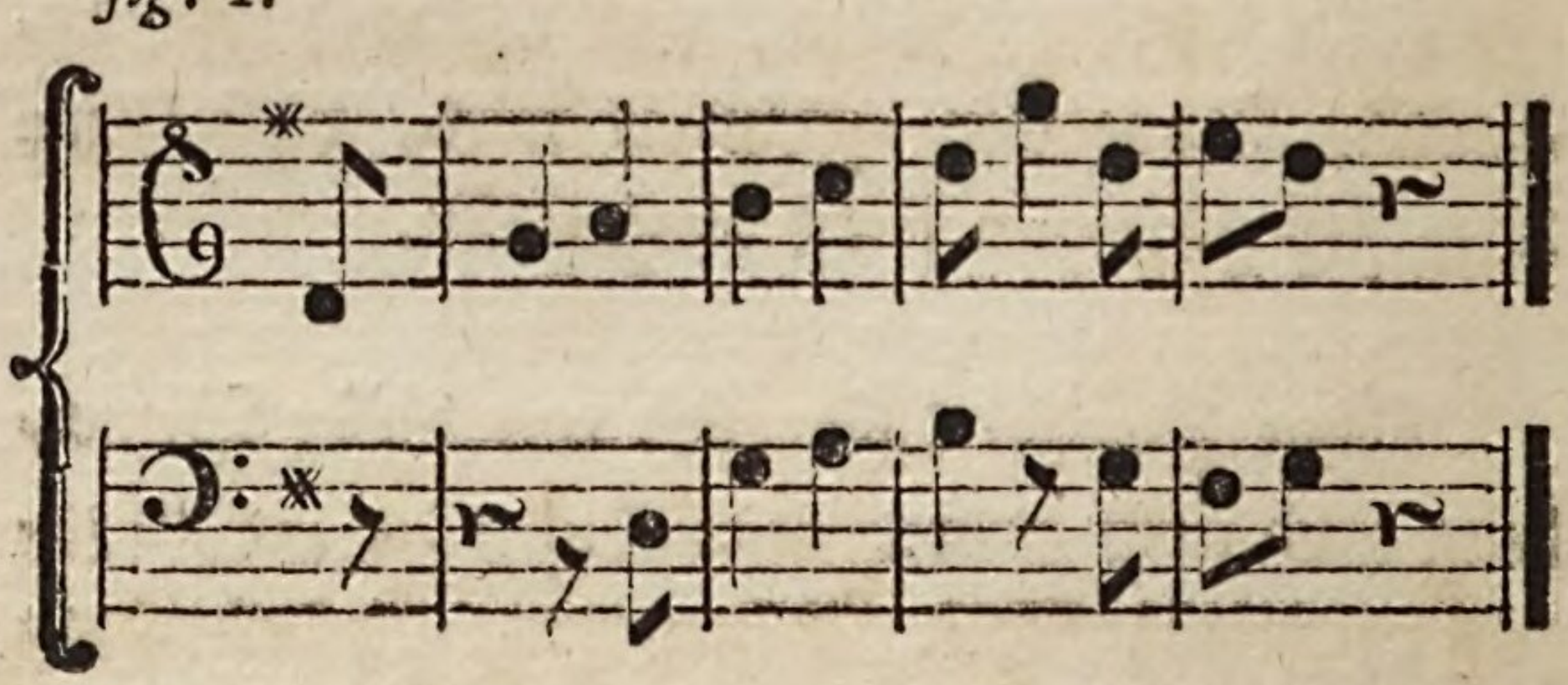


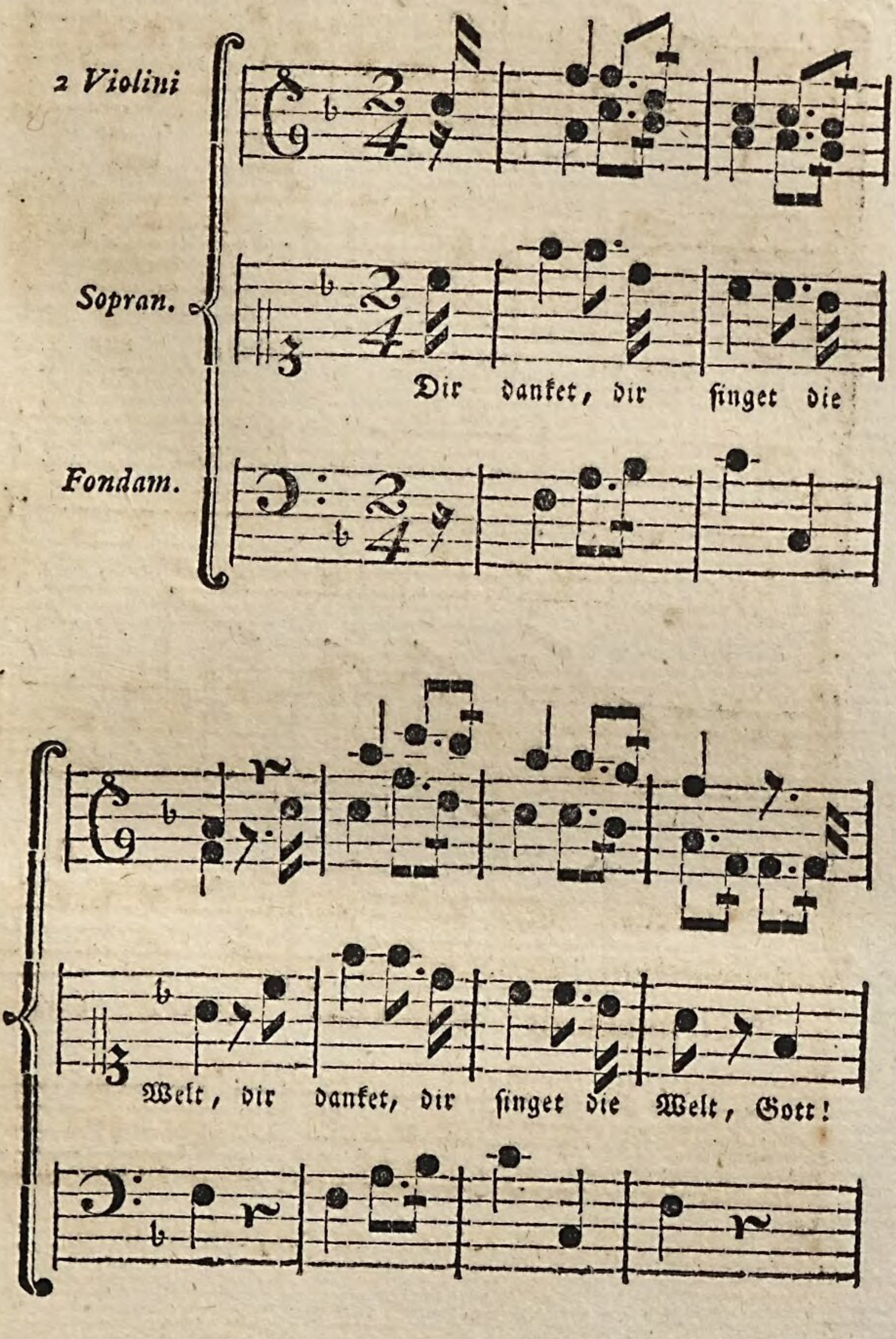
fig. 2.

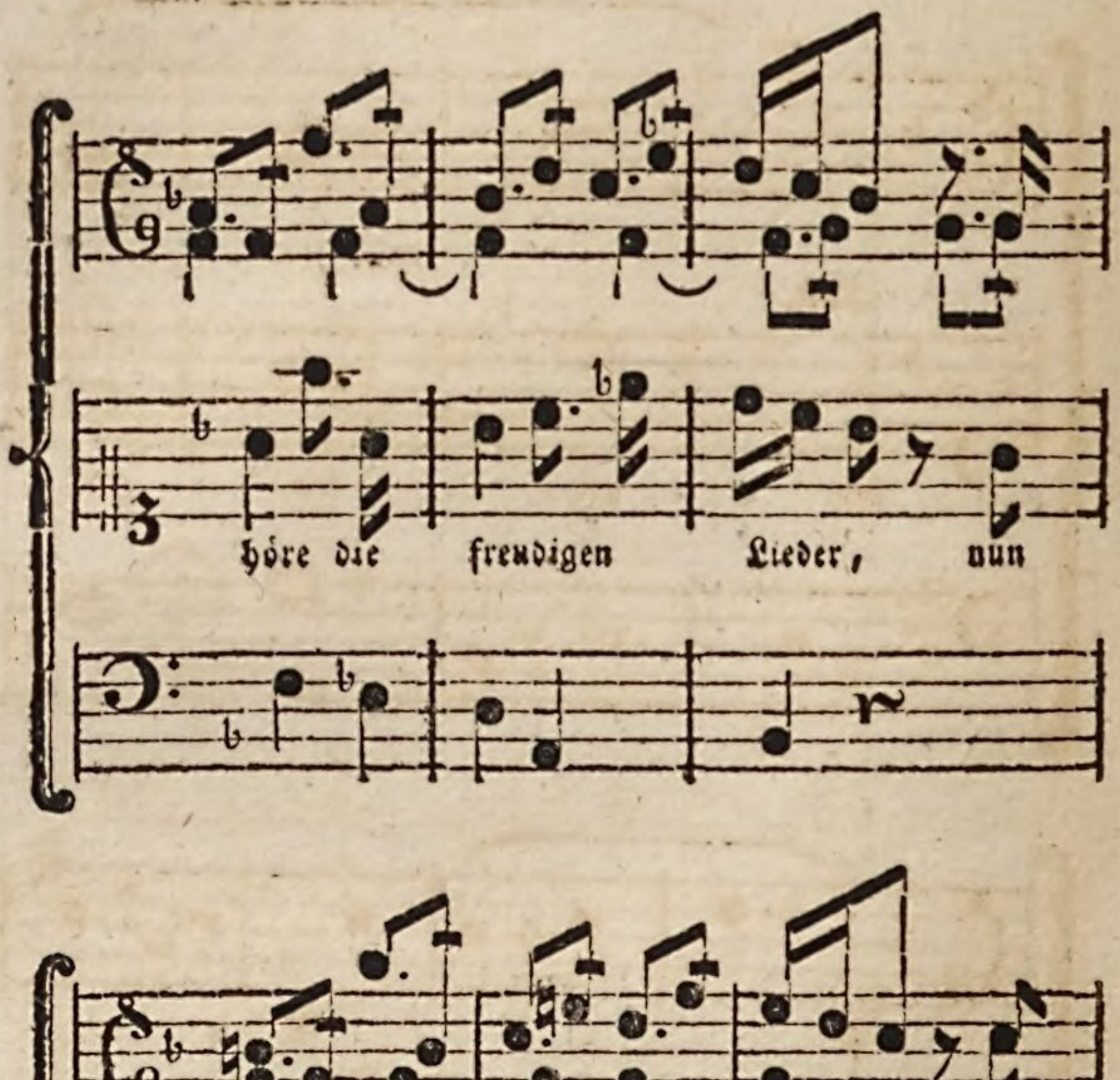


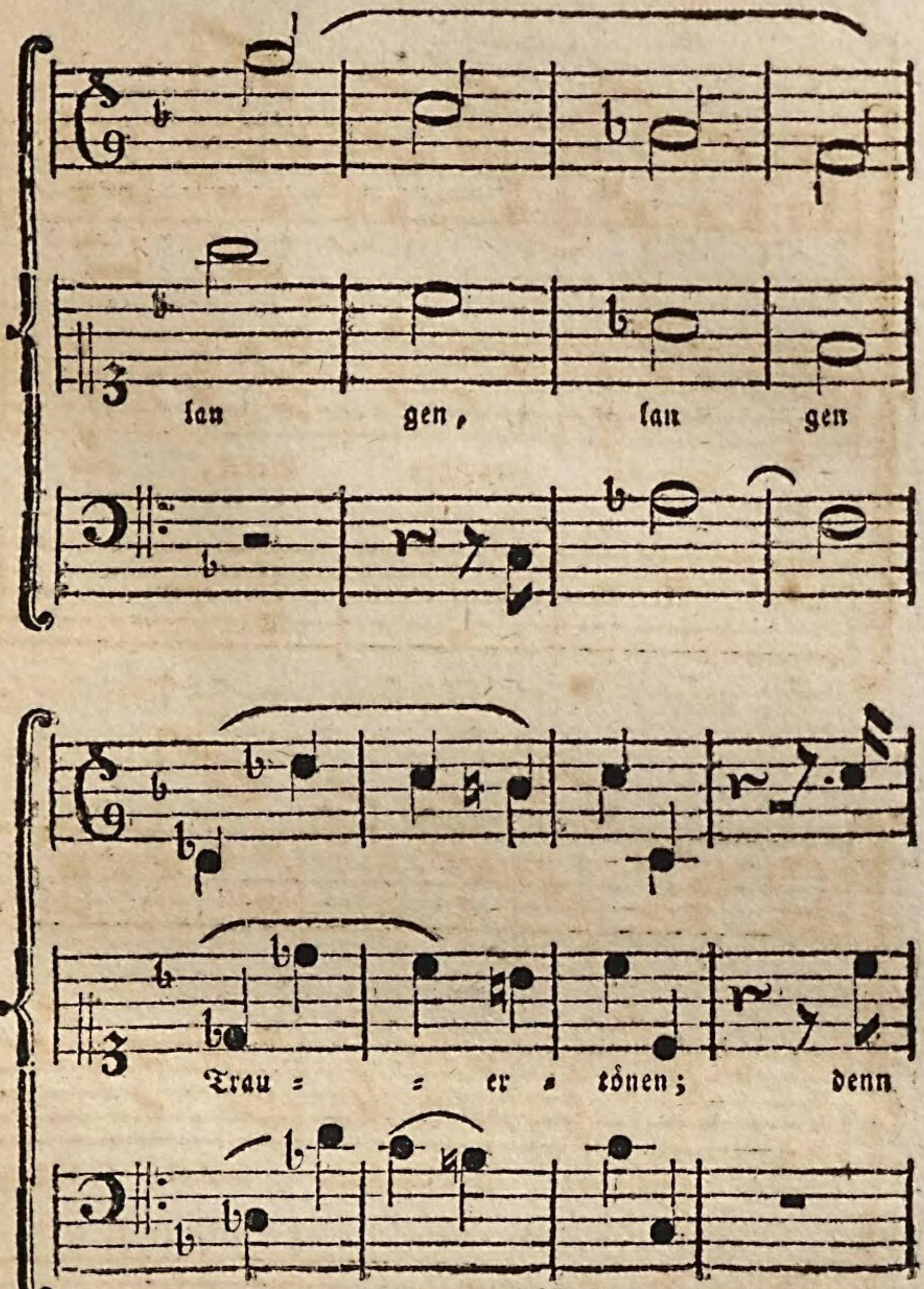
Zuweilen wird aus besondern Ursachen die angenommene metrische Bewegung sogar einige Tacte hindurch mit Vorsatz unterbrochen. Ein Beyspiel, in welchem dieses geschehen ist, und bey welchem sich der angehende Tonsetzer aus dem Inhalte der Poesie die Ursachen ohne Schwierigkeit selbst erklären kann, ist folgender Satz.

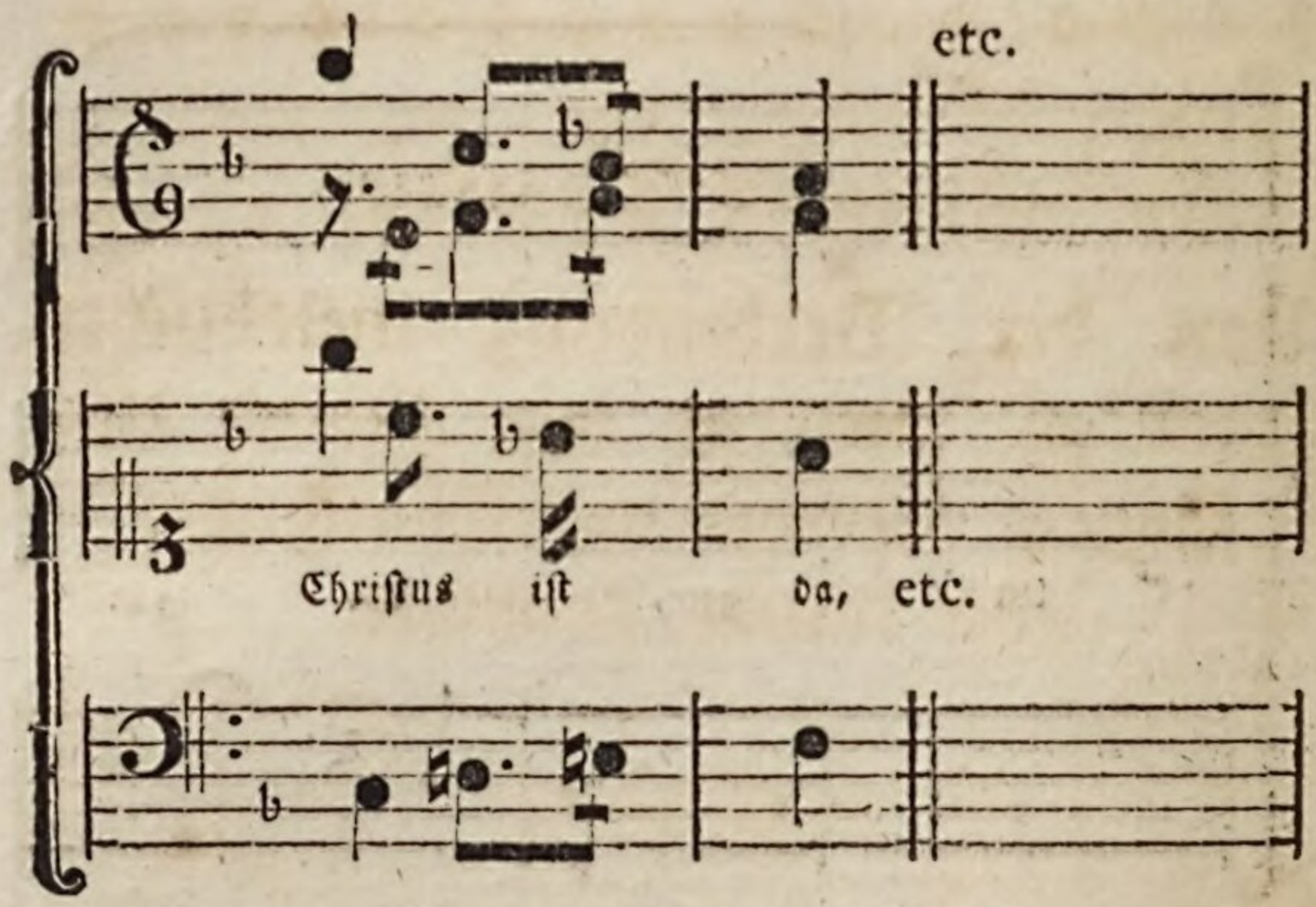
Poco

Poco vivace *di Scheinpflug.*




höre die freudigen Lieder, nun
jauchzet die Menſchlichkeit wieder, nach


san gen, san gen
Trau = = er = tönen; denn



Es würde überflüssig seyn, mehr Beyspiele aufzusuchen, in welchen der Tonsetzer mit Vorsatz das Metrum unterbrochen hat. Es giebt der Fälle so viel, daß sie nicht unter gewiße bestimmte Arten gebracht werden können; und die Veranlaßung solcher Ausnahmen ist besonders bey bloßen Instrumentalstücken mehrentheils so beschaffen, daß sie sich beßer empfinden, als erklären läßt. Daher muß bey dem angehenden Tonsetzer auch in diesem Stücke das Studium guter Partituren den Mangel der Theorie ersetzen.

Zweytes

Zweytes Kapitel.

Von der Verbindung melodischer Theile zu Perioden von kleinem Umfange, oder von der Einrichtung der kleinen Tonstücke.

§. 17.

In diesem Kapitel machen wir nunmehr den Anfang, die Verbindung melodischer Theile in Ansehung ihrer rythmischen und interpunctischen Beschaffenheit kennen, und ausüben zu lernen. Wir wollen zur Erreichung dieser Absicht zuerst die kleinsten Tonstücke wählen, die in der Tonkunst gebräuchlich sind, weil sich die verschiedenen möglichen Verbindungsarten ihrer wenigen melodischen Theile am leichtesten übersehen und nachahmen laßen.

Zu diesen kleinen Tonstücken gehören

1) die gebräuchlichen Tanzmelodien,

2) die Melodien zu Oden und Liedern, und

3) alle, in Ansehung der Tactart, des Rythmus, des Umfanges, der Interpunction

und der Bewegung des Tactes willkührlich eingerichtete Ganze von kleinem Umfange.

§. 18.

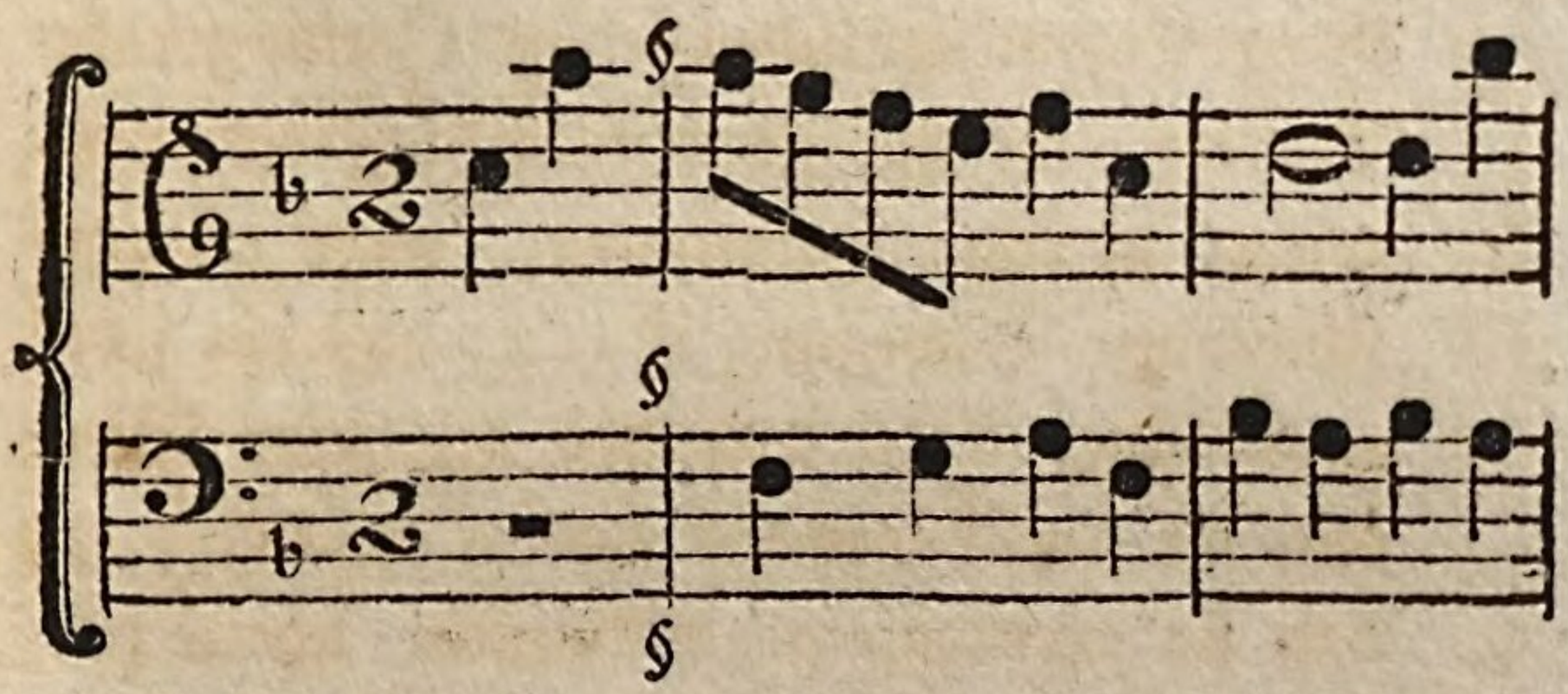
Die gebräuchlichsten Tanzmelodien sind

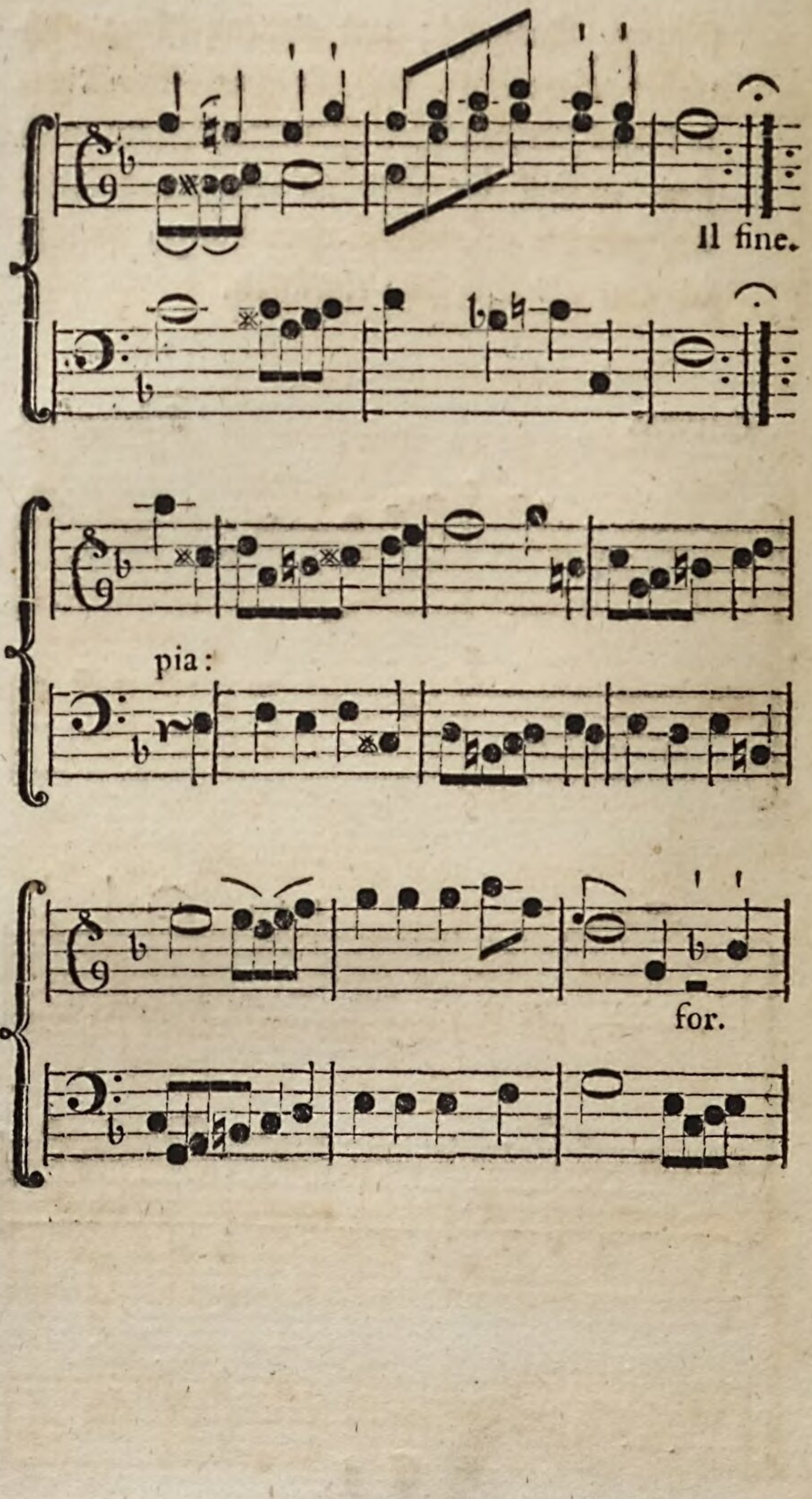
1) die Gavotte, ein Tanzstück von muntern und angenehmen Character. Sie ist zwar nicht in gesellschaftlichen Tänzen, wohl aber in theatralischen sehr gebräuchlich. Zu ihrem Eigenthümlichen gehört 1) eine gerade Tactart, welches gewöhnlich der Zweyzweyteltact in einer bestimmten, nicht allzugeschwinden Bewegung ist; 2) daß ein jeder melodischer Theil derselben mit zwey Vierteln im Aufschlage des Tactes anfängt; 3) daß sie geradzählige rythmische Theile hat, die noch überdies im zweyten Tacte einen fühlbaren Einschnitt lieben; 4) daß sie aus zwey Theilen bestehet, deren jeder acht Tacte enthält.

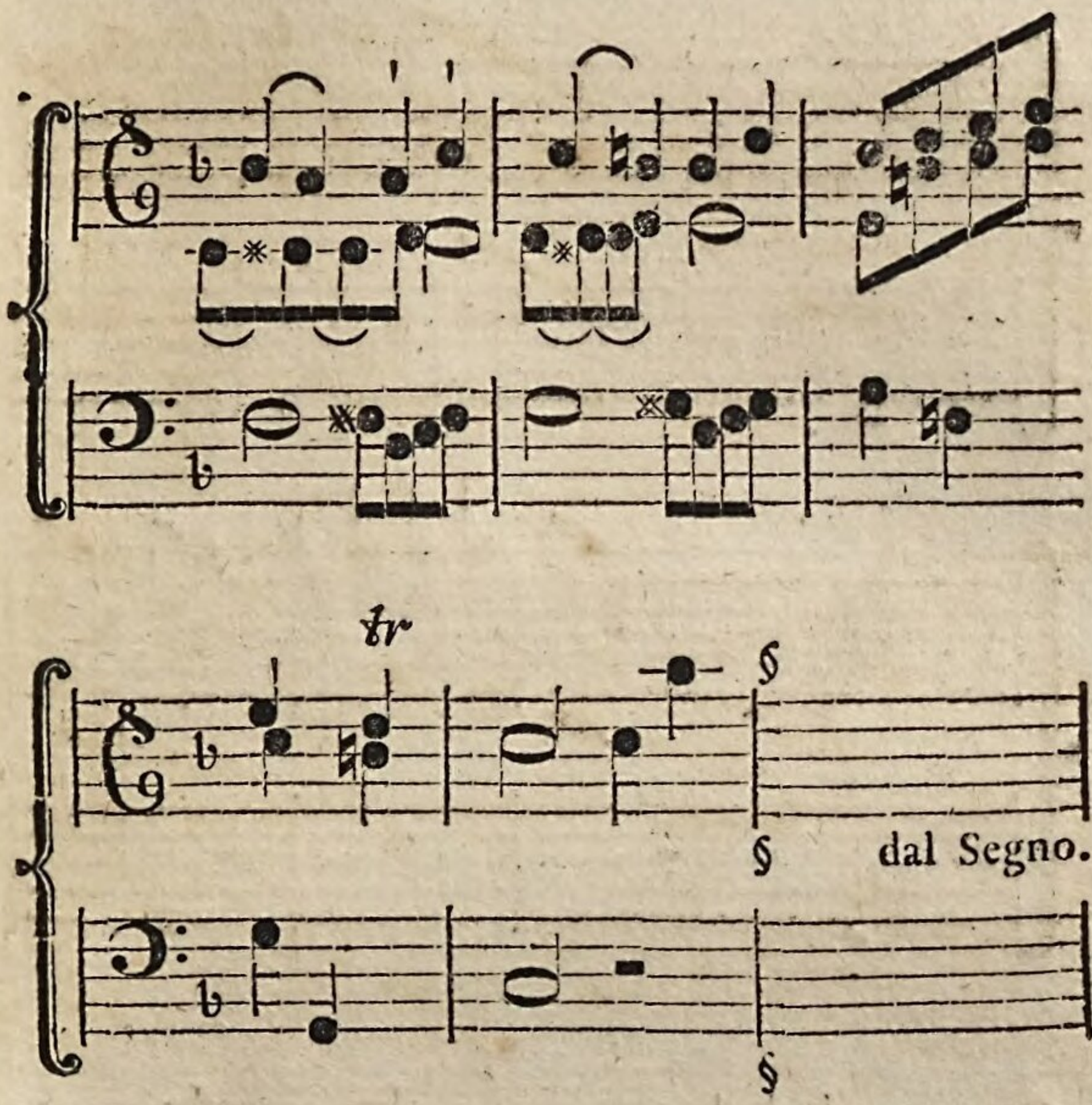
Wird sie als ein besonderes Ganzes in den Tonstücken aufgenommen, so ist ihr Umfang, weil sie in diesem Falle nicht zum Tanze bestimmt ist, nicht auf eine gewiße Anzahl von Tacten eingeschränkt. Zuweilen behält man in dem ersten Theile die Zahl von acht Tacten bey; in dem zweyten Theile aber bindet man sich an gar keine bestimmte

stimmte Tactzahl; und alsdenn ist es auch nicht nothwendig, daß alle melodischen Theile dieses zweyten Theils gleichzählig seyn müssen. Weil die Gavotte weniger bekannt ist, als die gesellschaftlichen Tänze, so will ich eine als Beyspiel einrücken.

Gavotte. *Scheinpflug.*

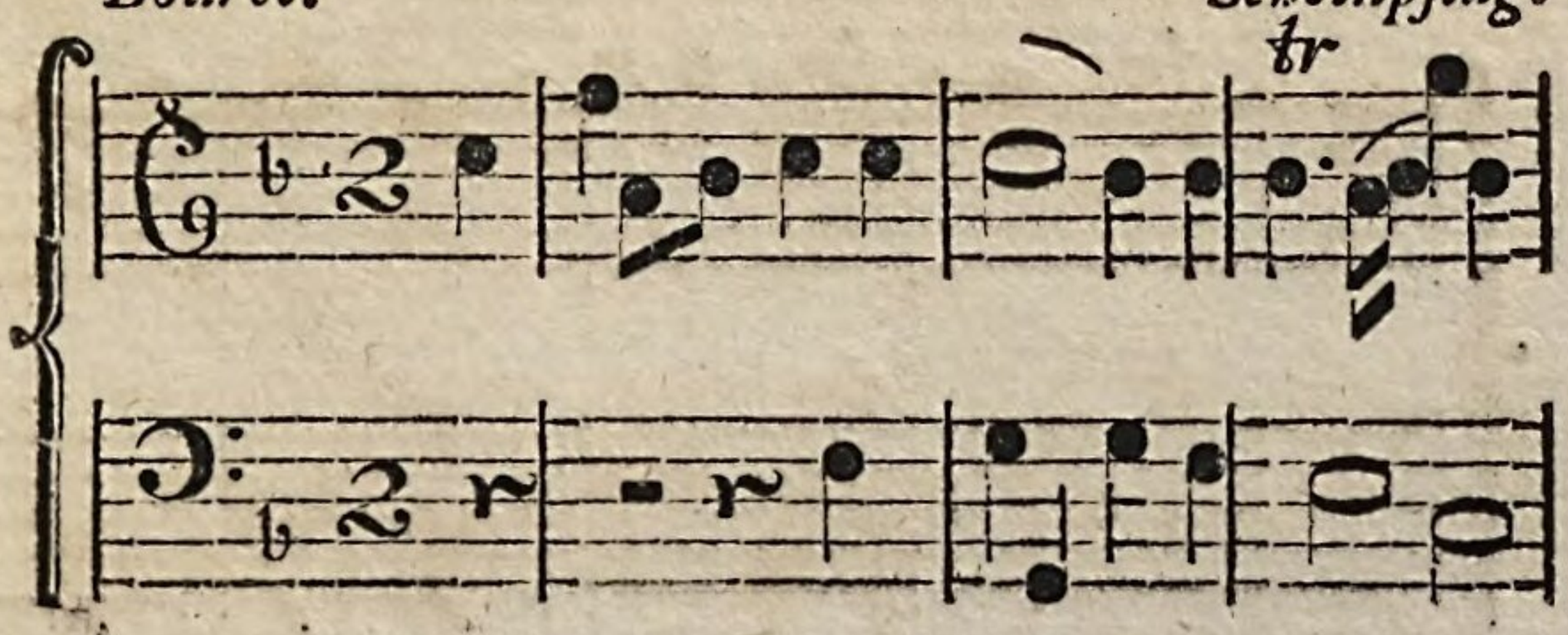


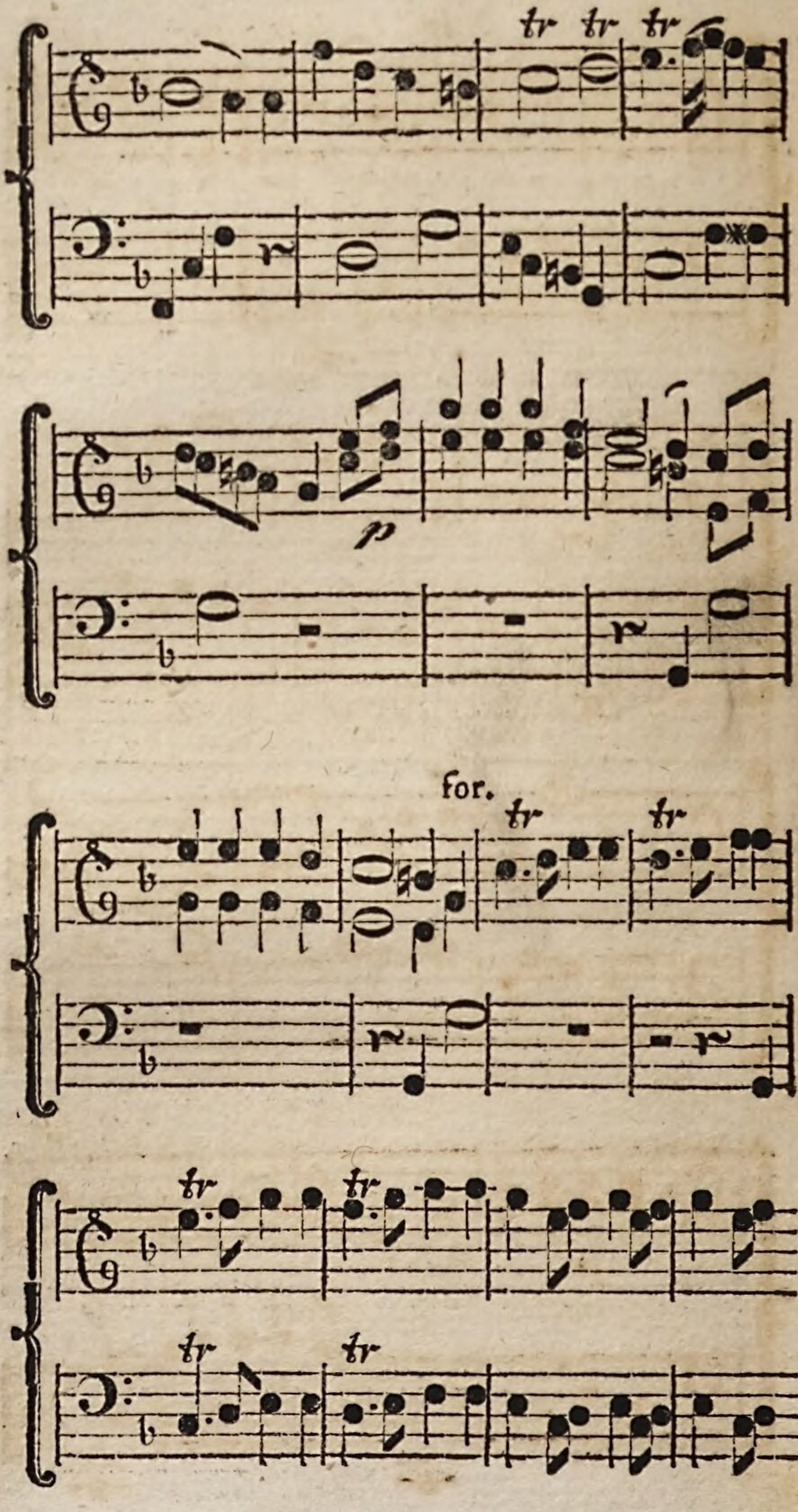

Il fine.
pia:
for.



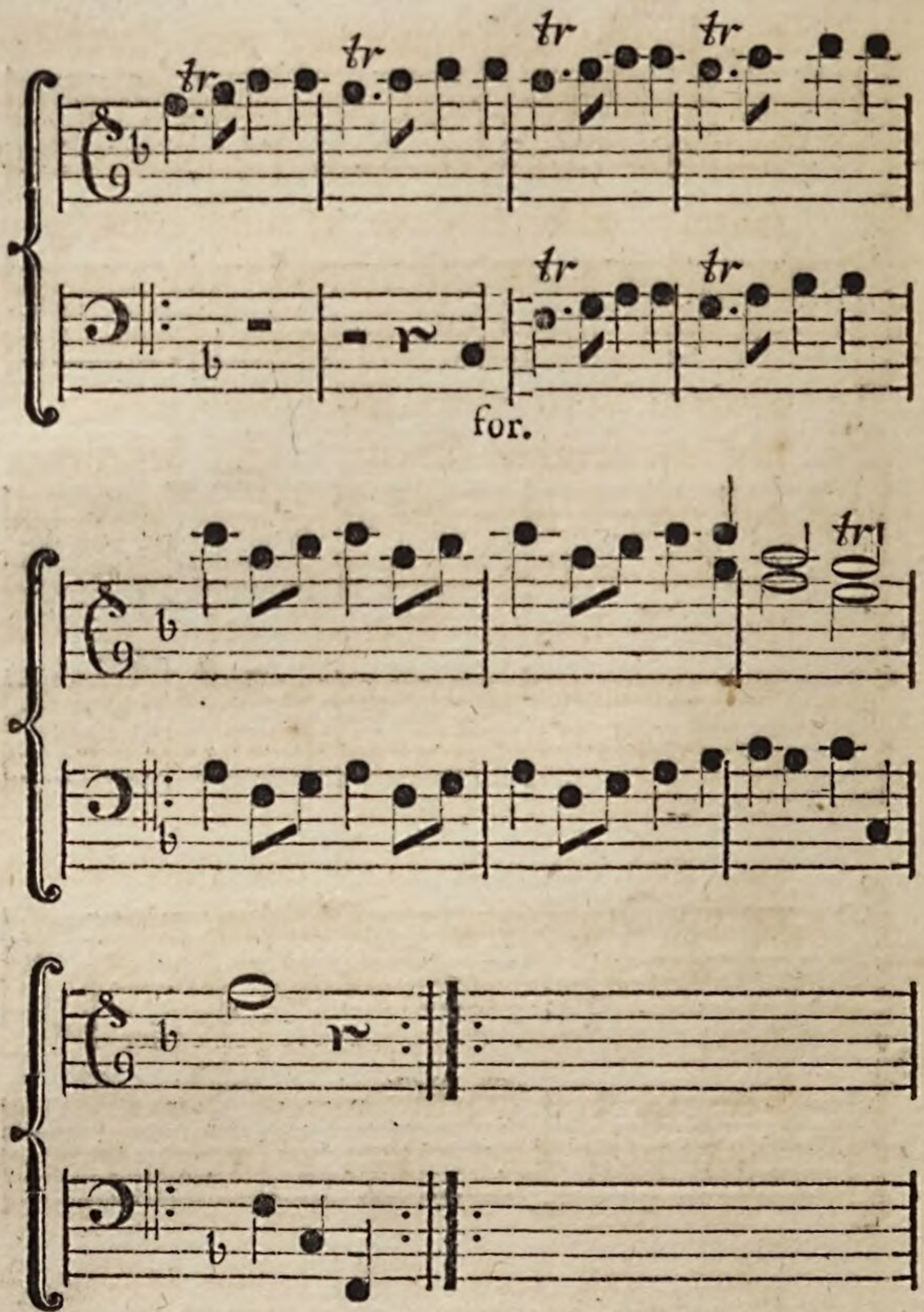
2) die Bourée, von welcher alles gilt, was von der Gavotte gesagt worden ist, ausgenommen, daß ihr Metrum anders beschaffen ist, als welches nur mit einem Viertel im Aufschlage des Tactes anfängt. z. B.

Bourée. *Scheinpflug.*




tr tr tr
p
for.
tr tr
tr tr

tr
for.



3) die Polonoise, oder der Nationaltanz der Polen. Ihr eigenthümlicher Character ist feyerliche Gravität. Diese Tanzmelodie, welche sich 1) in einem etwas langsamen Dreyvierteltacte bewegt, hat 2)

das

das ganz Eigenthümliche, daß alle Cäsuren ihrer Tonschlüße und Absätze auf den schlechten Tacttheil ihres Dreyvierteltactes fallen. Sie erfordert 3) nicht allein gerade rythmische Theile, sondern liebt auch noch überdies einen sehr fühlbaren Einschnitt im zweyten Tacte eines jeden dieser geradzähligen melodischen Theile. Sie bestehet 4) aus zwey Theilen oder Reprisen, welche wegen der willkührlichen Figur des Tanzes an keine bestimmte Tactzahl gebunden sind. Am gewöhnlichsten enthält der erste Theil acht, der zweyte Theil aber zwölf bis sechzehen Tacte. Mehr gewöhnlich, als nothwendig ist es, daß der erste Theil mit einer Cadenz in der Haupttonart geschloßen wird.

4) Die Angloise oder der Contertanz, welcher weder an eine besondere Form, noch an eine eigene Tactart gebunden ist. „Alle diese Tänze (sagt Sulzer) kommen „aber darinne überein, daß sie sehr lebhaft „sind, und gröstentheils etwas mäßig co„misches haben, dadurch sie Vergnügen und „Artigkeit mit einander vereinigen. Die „Musik ist dabey insgemein bey einer gros„sen Einfalt sehr lebhaft.„

5) Die Menuet, welche vor allen andern Tanzmelodien am öftersten in unsere moder-

modernen Tonstücke aufgenommen wird, bewegt sich 1) in einem muntern Dreyviertelacte, welcher sowohl im Aufschlage, als auch mit dem Niederschlage anheben kann. Soll sie zum Tanze eingerichtet seyn; so müßen 2) die melodischen Theile derselben ein geradzähliches rythmisches Verhältniß haben; und 3) muß sie aus zwey Theilen oder Reprisen bestehen, deren jede nicht mehr, als acht Tacte enthält. Ist sie aber nicht zum Tanze bestimmt, so können ihre Reprisen nicht allein von ganz willkührlichem Umfange, sondern auch ihre melodischen Theile von ungeradem rythmischen Verhältnisse seyn.

Gewöhnlich werden derselben zwey nach einander gemacht, von welchen man der zweyten den Namen Trio zu geben pflegt, ob sie gleich diesem Ausdrucke in den mehresten Fällen nicht im geringsten entspricht. Dieses so genannte Trio, nach dessen Vortrage man die Menuet zu wiederholen pflegt, wird gewöhnlich in eine Tonart gesezt, die mit der Tonart, in welcher die Menuet stehet, nahe verwandt ist. Zuweilen erscheint es aber auch mit der Menuet in einer und eben derselben Tonart. In diesem lezten Falle ist es besonders nothwendig, daß

das

das Trio in Ansehung seiner interpunctischen Form anders eingerichtet seyn muß, als die Menuet.

6) Der Marsch, eigentlich zur Kriegsmusik gehörig, hat die Absicht eine vollkommene Gleichheit der Schritte zu erleichtern. Auch diese Gattung hat man in den größern Werken der Kunst, und besonders in der Oper aufgenommen, wo man sich derselben bey Aufzügen bedient; und in diesem Falle behauptet der Marsch stets den Character des Erhabenen und Prachtvollen.

Er verlangt eine ernsthafte Bewegung in der geraden Tactart, und ein sehr bestimmtes und ununterbrochenes Metrum. Repriſen sind in demselben eben so wenig nothwendig, als eine gewiße bestimmte Anzahl Tacte. Auch das rythmische Verhältniß der Theile braucht nicht nothwendig geradzählig zu seyn.

Der gewöhnliche Ueberhang der Cäsuren der Absätze und Cadenzen des Marsches, welcher aus dem einige mal wiederholten Anschlage der Cäsurnote bestehet, ist in dieser Gattung nichts weniger, als etwas Wesentliches, sondern scheint blos deswegen eingeführt worden zu seyn, um denjenigen Schritt, welcher zwischen dem Ende eines

melodischen Theils, und zwischen dem Anfange des folgenden gemacht werden muß, nicht ohne metrische Unterstützung zu laßen. In den Märschen, welche in Tonstücke gesezt werden, kann dieser Ueberhang, der ohnedieß, wenn er mehrmalen gebraucht wird, keine gute Würkung thut, ganz und gar wegfallen; nur muß alsdenn die metrische Bewegung von der Grundstimme, oder auch von den Mittelstimmen lebhaft genug erhalten werden.

§. 19.

Die zweyte Art der kleinen Tonstücke begreift die Melodien zu Oden und Liedern in sich. Diese Art enthält zwey Hauptgattungen, nemlich

1) den Choral, die einfachste aller Gattungen der Tonstücke. Sein Character ist langsame und andächtige Feyerlichkeit, und zu seinem Eigenthümlichen gehört insbesondere die Vermeidung aller melodischen Figuren. Weil er von allen Mitgliedern einer ganzen Gemeinde gesungen werden soll, so darf er weder einen großen Umfang der Stimme, noch schwere Intonationen enthalten. Bey seinem eigentlichen Gebrauche ist er keiner so pünktlichen Ausführung in Ansehung des Tactes unterworfen, wie andere Tonstücke.

2) Die

2) Die figurirten Melodien. Der Character dieser kleinen Tonstücke hängt von dem Inhalte der Poesie, ihre Form aber größtentheils von dem Baue der Strophen ab; denn sowohl der Choral, als auch die figurirte Melodie werden gewöhnlich zu Oden und Liedern gesezt.

Anmerkung.

Sowohl der Choral, als auch die figurirte Melodie einer Ode oder eines Liedes ist im Allgemeinen betrachtet den nemlichen interpunctischen und rythmischen Regeln unterworfen, wie andere kleine Tonstücke; demohngeachtet aber können wir von beyden in diesem Kapitel keinen Gebrauch machen, weil ihre Bearbeitung gewiße Kenntniße vorausseżt, die in einen besondern Zweig der Sezkunst, nemlich in die Singecomposition gehören. Nur alsdann erst, wenn der angehende Tonseżer schon einige Fortschritte in dem Instrumentalsaże gemacht hat, ist es ihm zu rathen, sich mit den beyden Nebenzweigen der Sezkunst, nemlich mit der Fuge und mit dem Vocalsaże zu beschäftigen.

§. 20.

Zu der dritten Art der kleinen Tonstücke rechne ich alle hin und wieder gebräuchliche Tonstücke von kleinem Umfange, die keinen bestimmten Character haben, und deren Tactart, Bewegung und rythmische und interpunctische Einrichtung ganz allein von der Fantasie des Tonsetzers abhängt. Hierzu gehören überhaupt alle kleine Handstücke, insbesondere aber auch das sogenannte Thema zu Variationen. Dieses erfordert eine etwas einfache, aber fließende und vieler Veränderungen fähige Melodie, welche zugleich so beschaffen ist, daß sie genugsame Abwechselung der Harmonie ohne Zwang verstattet. In den Veränderungen selbst sollte man eigentlich die Hauptmelodie nie verkennen können; allein man macht in diesem Stücke oft eine Ausnahme, besonders wenn man die Absicht hat, Fertigkeit auf dem Instrumente zu zeigen, für welches sie gesezt sind.

Diese kleinen Handstücke sind eigentlich die schicklichsten zu den ersten Uebungen des angehenden Tonsetzers, weil er, im Fall er auch auf eine gewiße rythmische oder interpunctische Form dabey Rücksicht nimmt, dennoch weder an eine bestimmte Tactart, noch an eine bestimmte Bewegung dieser oder jener Tactart gebunden ist.

§. 21.

§. 21.

Zu den keinen Instrumentalstücken dieser Art, und zu den Tanzmelodien bedient man sich gewöhnlich solcher melodischen Theile, die wir in dem vorhergehenden Abschnitte unter dem Namen der engen Sätze haben kennen gelernt. Es ist auf der 366sten Seite des zweyten Theils bemerkt worden, daß dieses diejenigen Sätze sind, welche in dem vierten Tacte ihre Vollständigkeit erreichen, und deswegen Vierer genennet werden, uud daß eben diese Vierer nicht allein die gewöhnlichsten und brauchbarsten, sondern auch allgemein betrachtet, für unser Gefühl die angenehmsten melodischen Theile sind.

Wir machen daher in diesem Kapitel noch von keiner andern Art der Sätze, welche wir in dem vorhergehenden Abschnitte haben kennen gelernt, einigen Gebrauch, als blos von den Vierern. Diese, unter einander verbunden, stehen schon von selbst wegen ihrer geraden Tactzahl, und wegen ihres vollkommen gleichen Umfanges in dem vollkommensten rythmischen Verhältniße; wir haben daher bey ihrer Verbindung in diesem Kapitel nicht nöthig, auf diesen Gegenstand unsere Aufmerksamkeit zu richten. Nur alsdenn erst ist dieses nöthig, wenn wir in der Folge dieses Abschnittes Theile von ungleichem Umfange verbinden.

§. 22.

Der kleinste Umfang der vorhin beschriebenen Tonstücke bestehet gewöhnlich aus sechzehen Tacten, oder aus vier Vierern; wir haben es daher bey unsern ersten Uebungen mit der Verbindung vier vollständiger melodischen Theile in Rücksicht auf ihre interpunctische Beschaffenheit, oder wie man sich auch sonst auszudrücken pflegt, in Rücksicht auf die Tonordnung, zu thun.

Anmerkung.

Obgleich schon in der ersten Abtheilung des zweyten Theils von der innern Beschaffenheit der melodischen Theile eines Tonstückes gehandelt worden ist, so dünkt mich dennoch, dem angehenden Tonsetzer müße hier nothwendig die Frage einfallen: Wie müssen diese vier melodischen Theile, die ein solch kleines Tonstück ausmachen sollen, in Ansehung ihres innern Gehaltes beschaffen seyn? Es ist bekannt, daß jedes Tonstück, es sey von kleinem oder großem Umfange, Einheit, aber auch Mannigfaltigkeit haben müße. Wollte man nun, um einen solchen kleinen Tonstücke genugsame Mannigfaltigkeit zu geben, es aus vier, ganz von einander verschiedenen, melodischen Theilen verbinden; so würde diese Mannigfaltigkeit

so

so beschaffen seyn, daß sie eine noch nöthigere Eigenschaft des Tonstückes, nemlich seine Einheit und Symetrie zerstörte. Vier verschiedene melodische Theile zu einem Perioden verbunden, können wohl eine vollkommene Anlage zu einem größern Tonstücke enthalten; niemals aber können sie für sich allein, ohne Zergliederung und Ausführung ein vollendetes Ganzes ausmachen. Denn wodurch sollte die Einheit eines solchen Tonstücks erhalten werden können, wenn kein Theil desselben in einer andern Verbindung wiederholt, oder in eine andere Wendung gebracht würde? Und geschieht dieses nicht, so sind die zusammen verbundenen Theile ohne alle Absicht da, und machen kein für sich bestehendes Ganzes aus; denn dieses Ganze hat keine Ausführung, keinen Zusammenhang, und man kann nicht begreifen, wozu ein solcher Aufwand der Gedanken gemacht worden ist.

Die Einheit eines solchen kleinen Ganzen verlangt daher eine nähere Uebereinstimmung der Theile; sie verlangt, daß wenigstens einer der vorhandenen Theile in einer andern Verbindung oder Wendung wiederholt werde, u. s. w.

Ich würde mich von meinem eigentlichen Zwecke allzuweit entfernen, wenn ich diesen Gegenstand weiter verfolgen wollte; daher hoffe ich, daß es für den aufmerksamen angehenden Tonsetzer genug sey, wenn ich ihm in der Folge bey den Notenexempeln durch kurze Anmerkungen Gelegenheit gebe, über diesen Gegenstand weiter nachzudenken, und Beyspiele guter Meister aus diesem Gesichtspuncte betrachten zu lernen.

§. 23.

Wenn vier melodische Theile zu einem Ganzen verbunden werden, so enthält entweder nur der lezte melodische Theil den nöthigen Schluß des Ganzen, das heißt, diese Theile sind so beschaffen, daß nur einer derselben eine Cadenz enthält; oder es schließen zwey dieser Theile mit einer Cadenz.

Im lezten Falle wird die erste Cadenz entweder ebenfalls in der Haupttonart gemacht, oder die Modulation wird in eine verwandte Tonart hingeleitet, und macht eine Cadenz in derselben.

Diese Eintheilung veranlaßt mich, die verschiedenen Verbindungsarten der melodischen Theile in verschiedenen Uebungen vorzutragen, damit der Anfänger nicht mit zu vielen Formen auf einmal überhäuft werde.

Erste

Erste Uebung,
in welcher vier melodische Theile verbunden werden, deren zwey eine Cadenz in der Haupttonart enthalten.

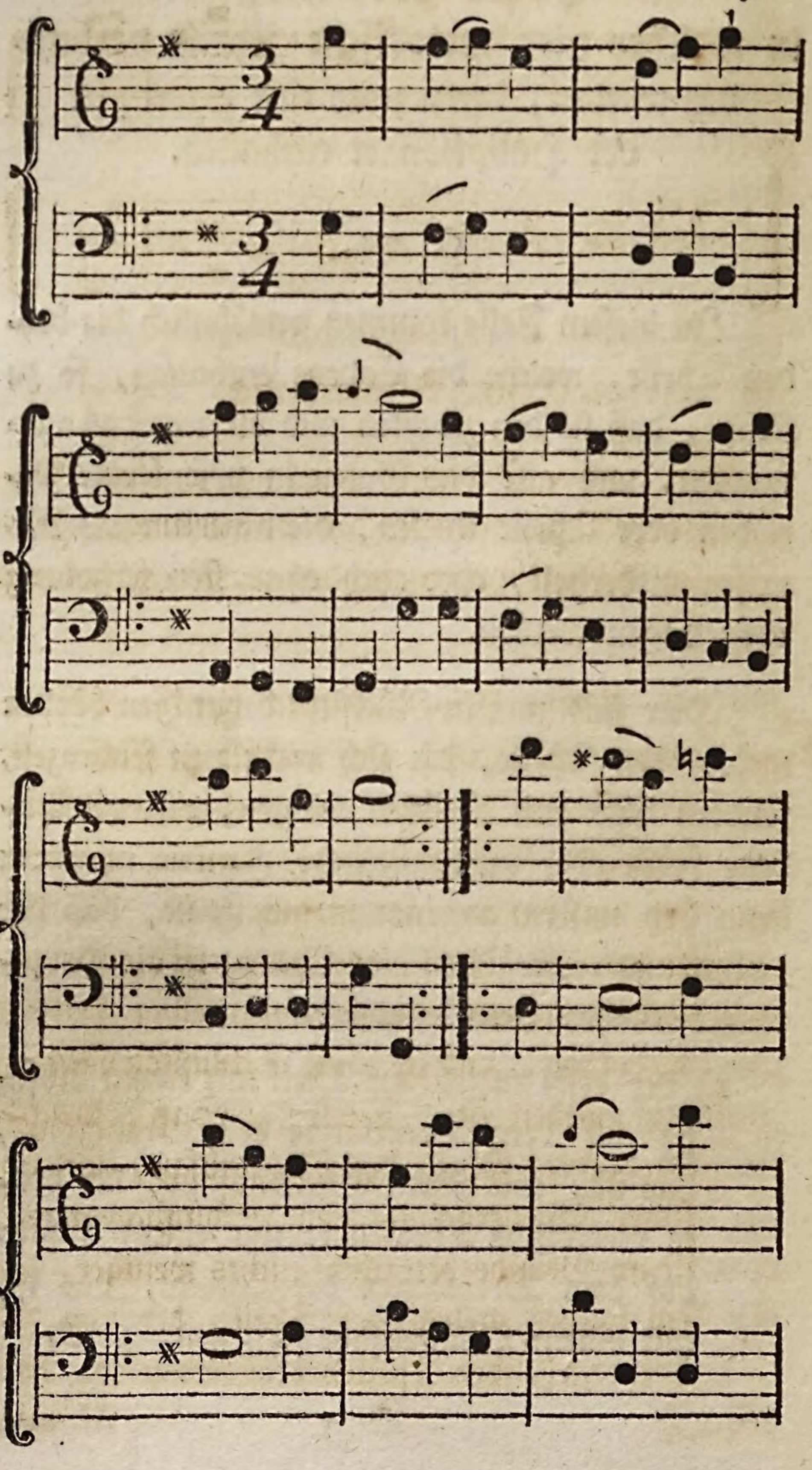
§. 24.

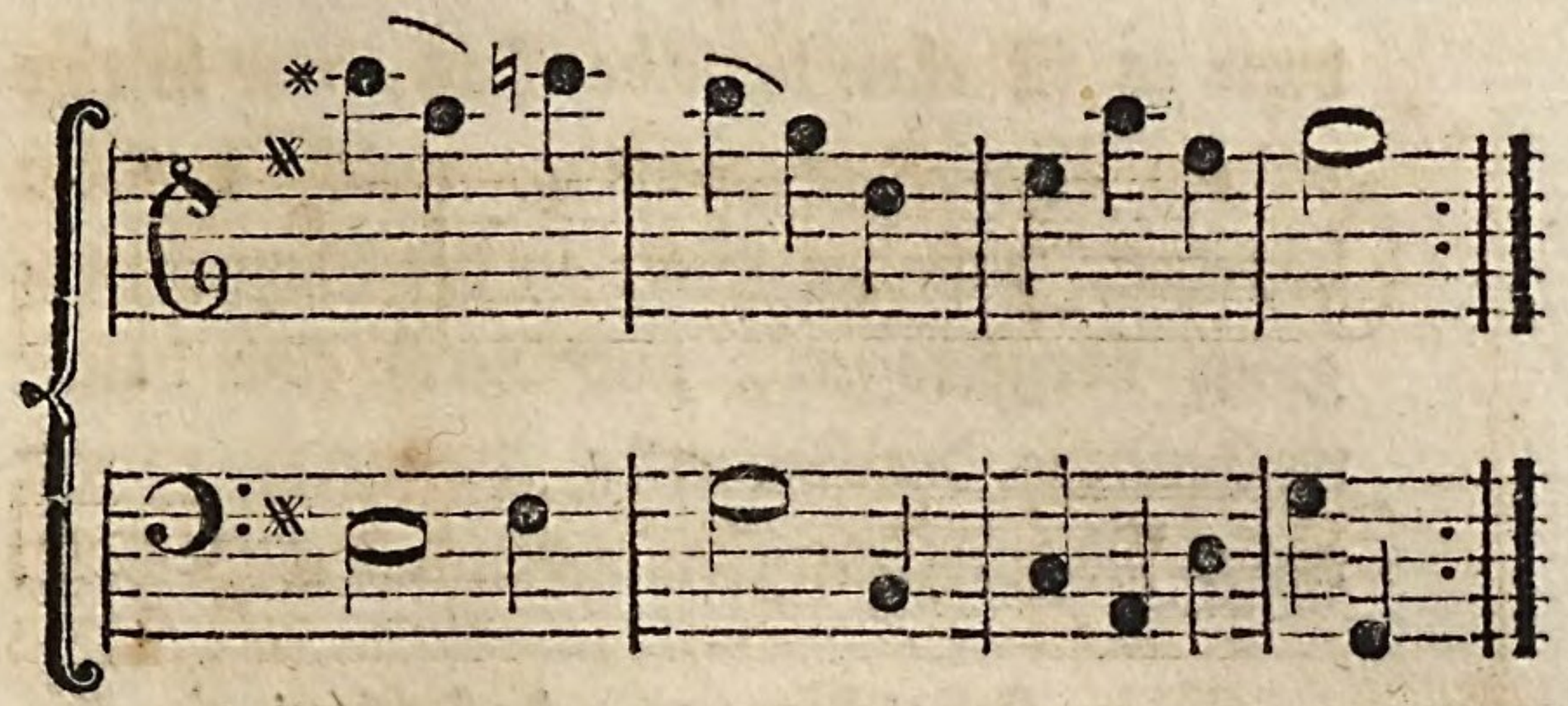
In diesem Falle kommen gewöhnlich die beyden Theile, welche die Cadenz enthalten, so zu stehen, daß sie den zweyten und vierten Satz ausmachen, und also das Ganze in zwey kleine Perioden oder Theile theilen, die entweder als Reprisen wiederholt, oder auch ohne Wiederholung vorgetragen werden.

Hier sind nun in Rücksicht derjenigen beyden melodischen Theile, die sich nicht mit Cadenzen, sondern blos mit Absätzen endigen, vier verschiedene Fälle oder interpunctische Formen möglich; denn bey unserm angenommenen Falle, daß der zweyte und vierte Theil eine Cadenz in der Haupttonart macht, kann entweder

1) der erste melodische Theil mit einem Absatze auf dem Dreyklange des Grundtones, das ist, mit einem Grundabsatze, der dritte melodische Theil aber mit einem Absatze auf dem Dreyklange der Quinte, das ist, mit einem Quintabsatze schließen; z. B.

Menuet. *Haydn.*





Erste Anmerkung.

Bey diesem Beyspiele zeigt sich sogleich Gelegenheit zu einer solchen Anmerkung, deren ich in dem vorhergehenden 22sten §. gedacht habe.

Dieses kleine Tonstück hat die vollkommenste Einheit. Es enthält in seinen vier melodischen Theilen, aus welchen es besteht, nur einen einzigen Hauptgedanken, der aber auf verschiedene Art modificirt ist. Dieses ist der erste Vierer, welcher zuerst als Grundabsatz erscheint, aber unmittelbar hernach wiederholt, und in einen Schlußsatz verwandelt worden ist. Derjenige Satz, welcher im zweyten Theile den Quintabsatz, und bey seiner Wiederholung den Schlußsatz macht, ist im Grunde betrachtet nichts weniger, als ein solcher melodischer Theil, der von den vorhergehenden Theilen verschieden ist, son-

dern

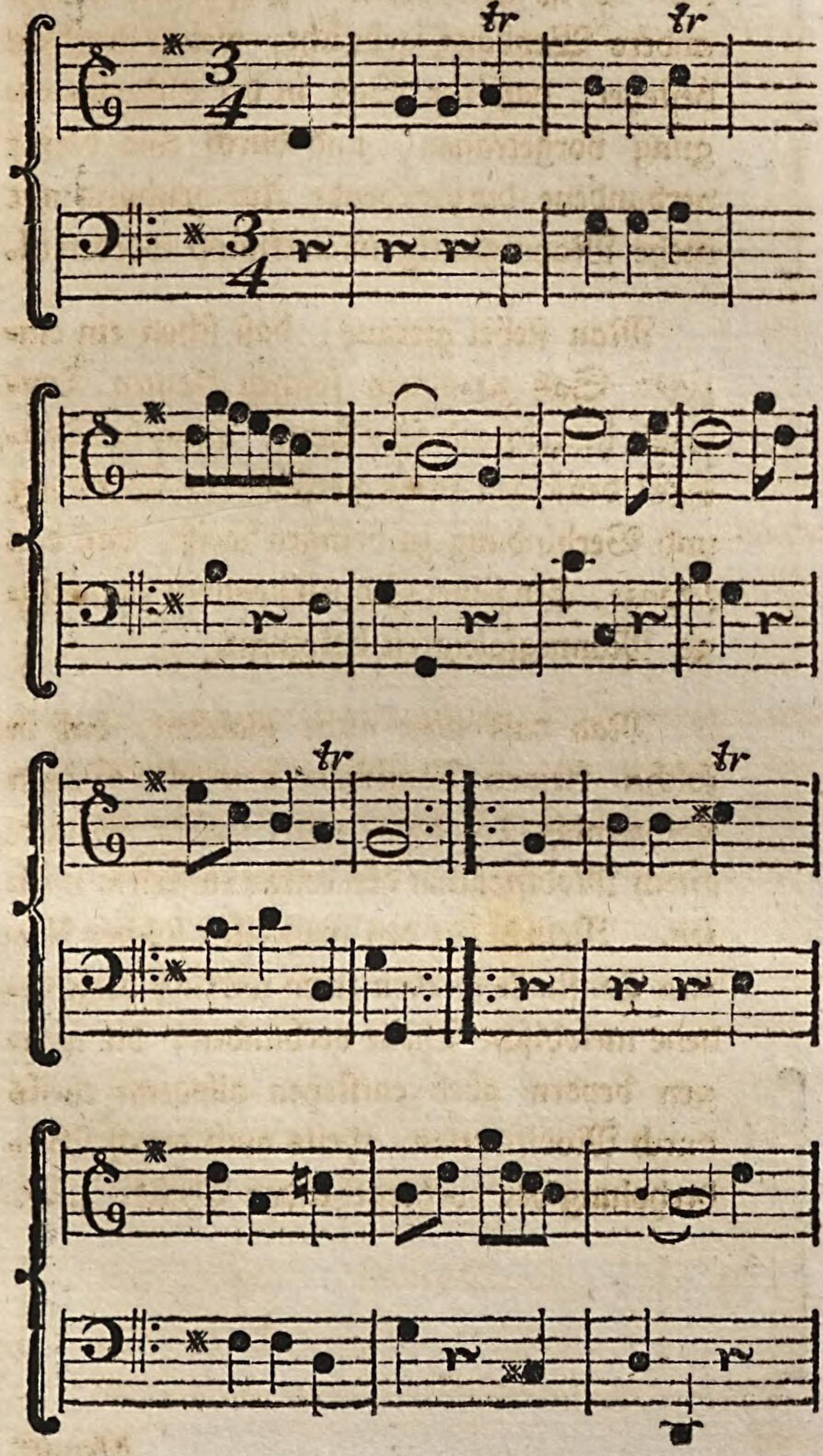
dern es ist eben derselbe Satz, nur in eine andere Wendung gebracht, welche darinne bestehet, daß der Satz in der Gegenbewegung vorgetragen, und durch eine damit verbundene durchgehende Ausweichung mit mehr Mannigfaltigkeit verknüpft worden ist.

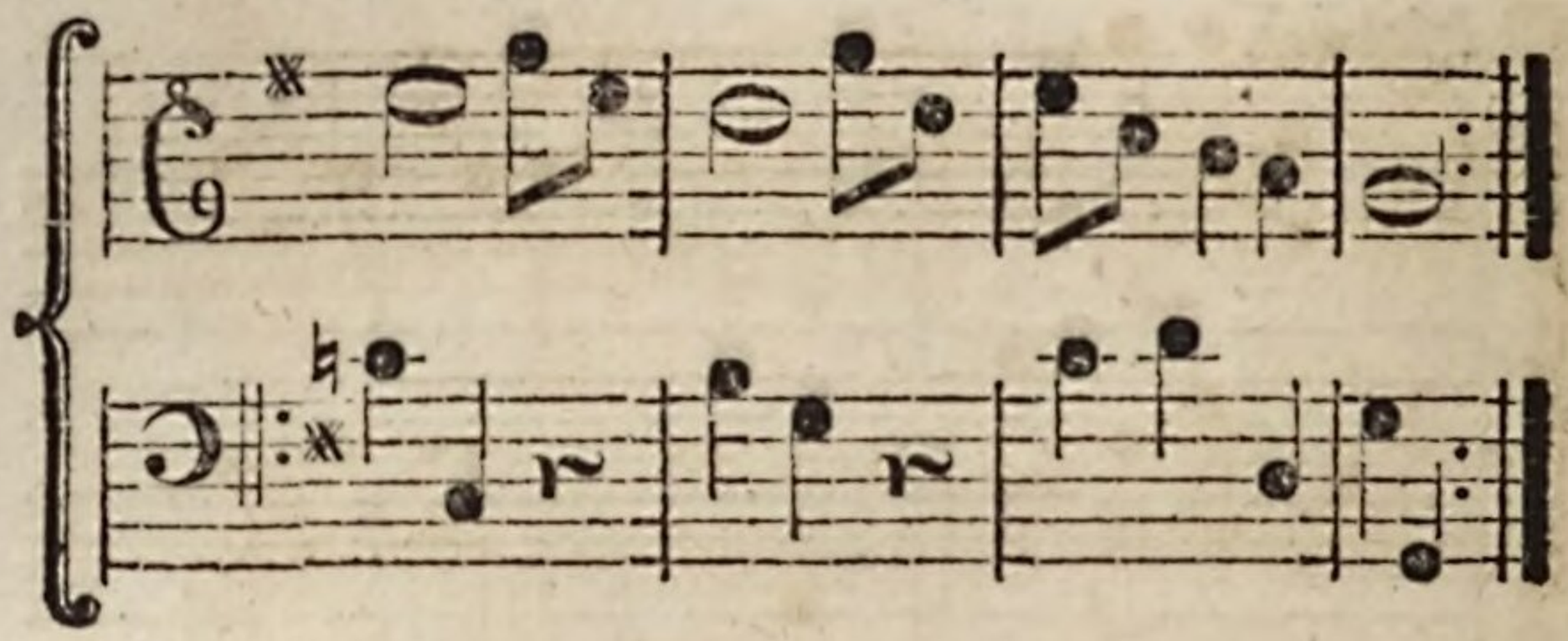
Man siehet hieraus, daß schon ein einziger Satz zu einem solchen kleinen Tonstücke hinreichend seyn kann, wenn der Tonsetzer denselben in so verschiedene Wendung und Verbindung zu bringen weiß, daß das Ganze, bey seiner Einheit dennoch die nöthige Mannigfaltigkeit bekömmt.

Man darf aber nicht glauben, daß in solchen kleinen Tonstücken von vier Sätzen nothwendig die drey lezten Sätze jederzeit durch Modification des ersten entstehen müssen. Nein! In den mehresten solcher kleinen Tonstücke werden zwey wirklich verschiedene melodische Theile verbunden; die übrigen beyden aber entstehen allsdenn theils durch Modification, theils auch durch Wiederholung der vorhergehenden Theile; z. B.

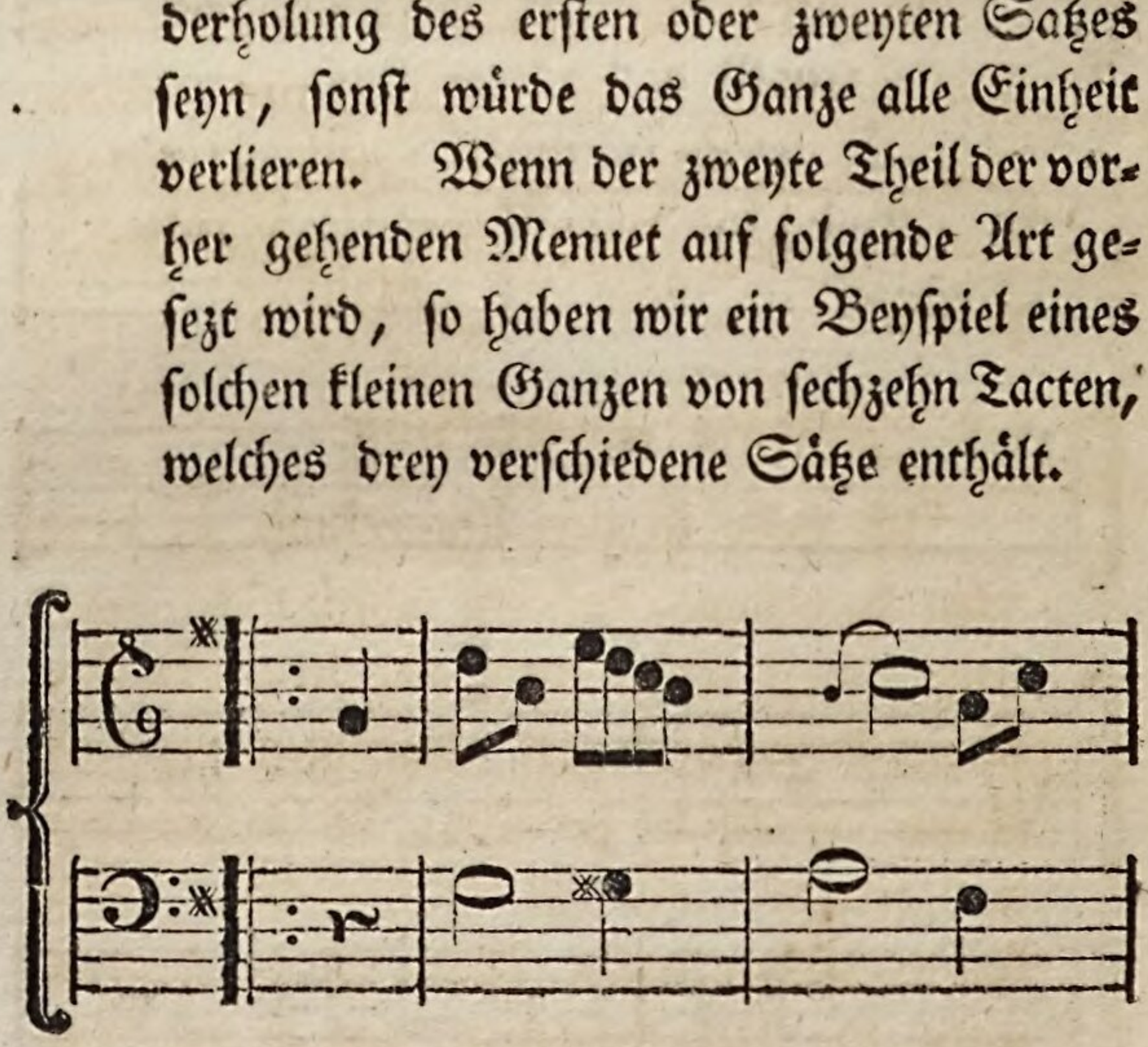
Menuet.

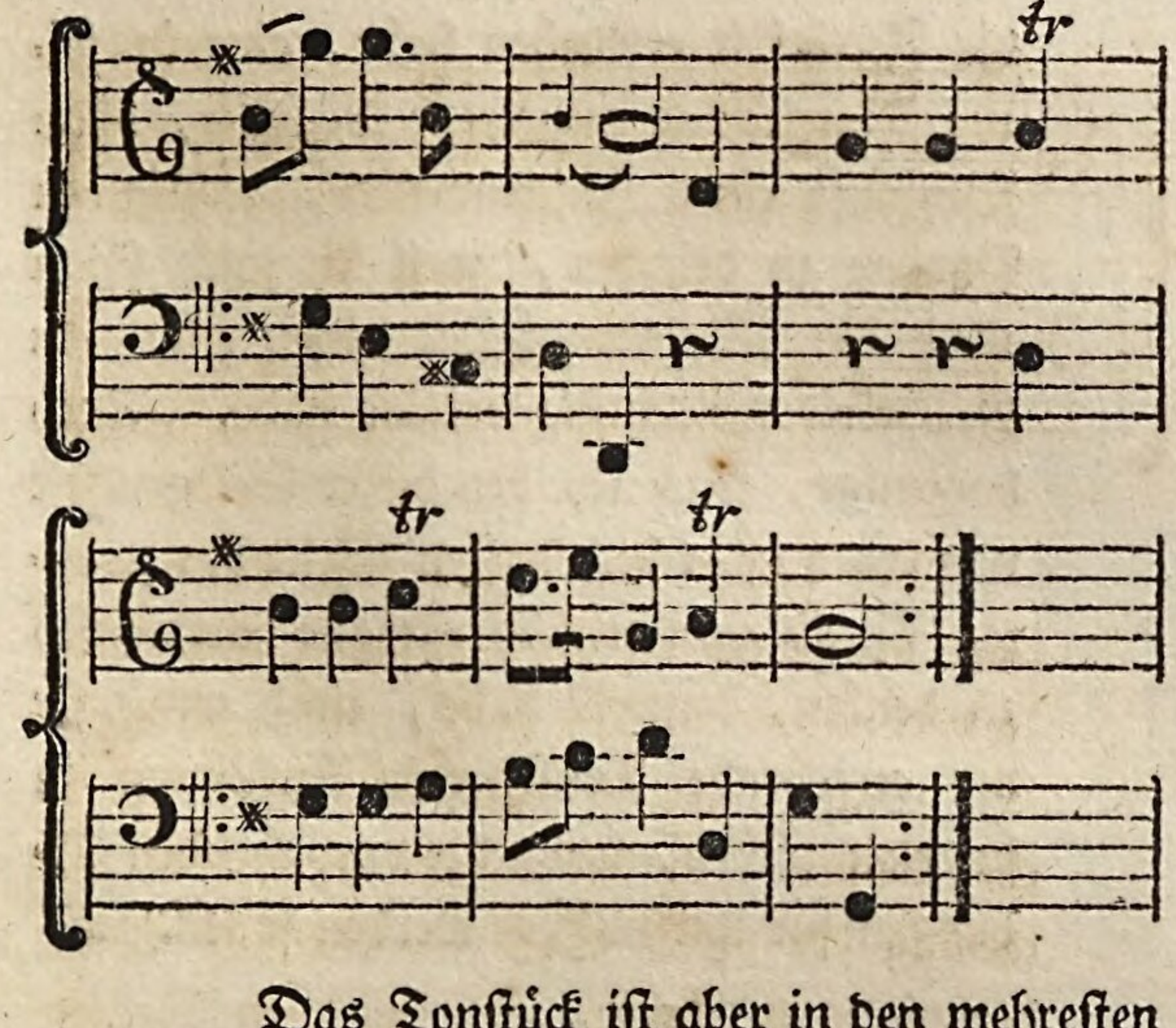
Menuet.





Man findet sogar dergleichen Tonstücke, in welchen drey verschiedene melodische Theile verbunden worden sind, ohne daß man dem Ganzen gerade zu alle Einheit absprechen könnte. In diesem Falle aber muß nothwendig der vierte Satz eine deutliche Wiederholung des ersten oder zweyten Satzes seyn, sonst würde das Ganze alle Einheit verlieren. Wenn der zweyte Theil der vorher gehenden Menuet auf folgende Art gesezt wird, so haben wir ein Beyspiel eines solchen kleinen Ganzen von sechzehn Tacten, welches drey verschiedene Sätze enthält.





Das Tonstück ist aber in den mehresten Fällen beßer, wenn die zusammen verbundenen melodischen Theile deßelben, so wie vorher, mehr Aehnlichkeit unter einander haben.

Zweyte Anmerkung.

Ich habe in der Anmerkung zu dem 7ten §. gesagt, daß den angehenden Tonsetzer anjezt nichts mehr abhalte, sein Erfindungsvermögen an denjenigen Formen kleiner Tonstücke zu üben, die er hat kennen gelernt, und die für brauchbar anerkannt worden sind. Allein ich sagte dieses unter der Vorausseßung, daß er sich auch

die

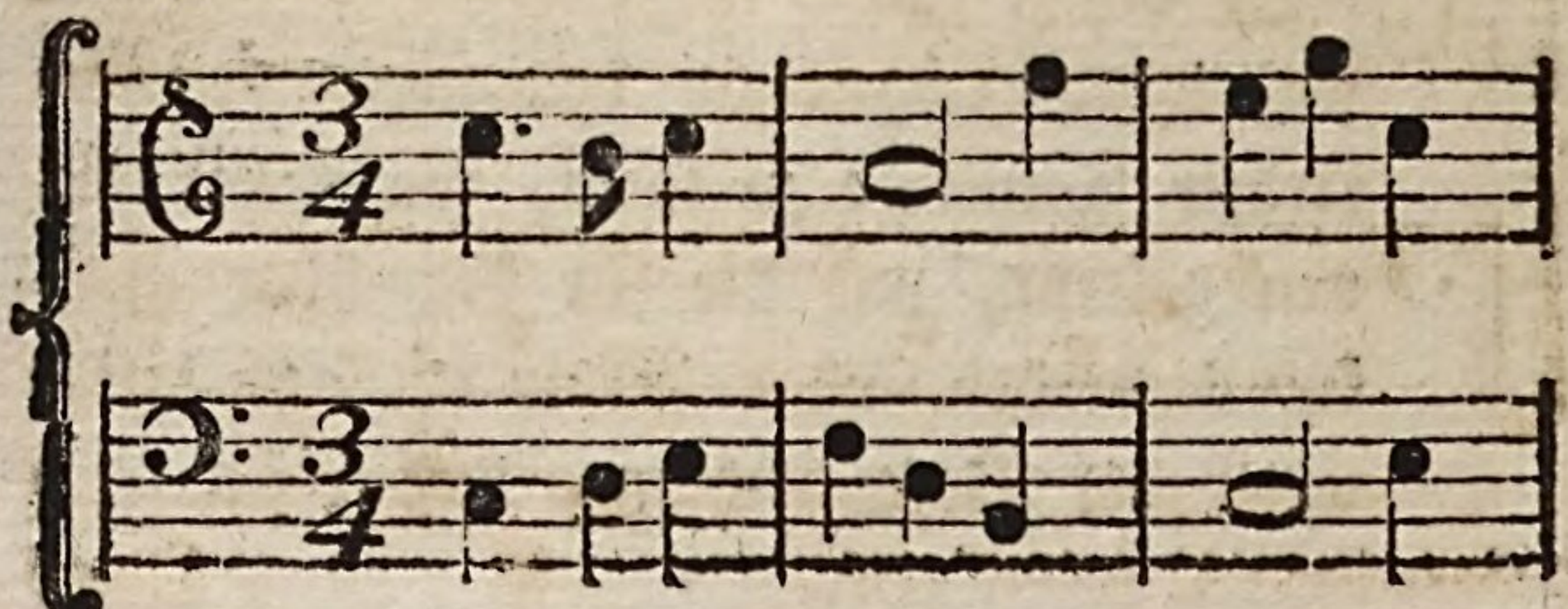
die Fertigkeit erworben habe, eine in seiner Vorstellung enthaltene Melodie, ohne Beyhülfe eines Instrumentes, richtig zu Papiere zu bringen, weil ich mich schon über die Nothwendigkeit dieser erlangten Fertigkeit weitläuftig erklärt habe. Auch dasjenige, was ich bey dieser Gelegenheit von der 71sten bis 83sten Seite des zweyten Theils von dem Vermögen harmonisch zu denken, bemerkt habe, muß nunmehr der angehende Tonsetzer in Ausübung zu bringen suchen, wenn die vorhabenden Uebungen für ihn nutzbar werden sollen.

§. 25.

Bey unserm angenommenen Falle, daß bey der Verbindung vier melodischer Theile, der zweyte mit einer Cadenz in dem Haupttone schließt, kann

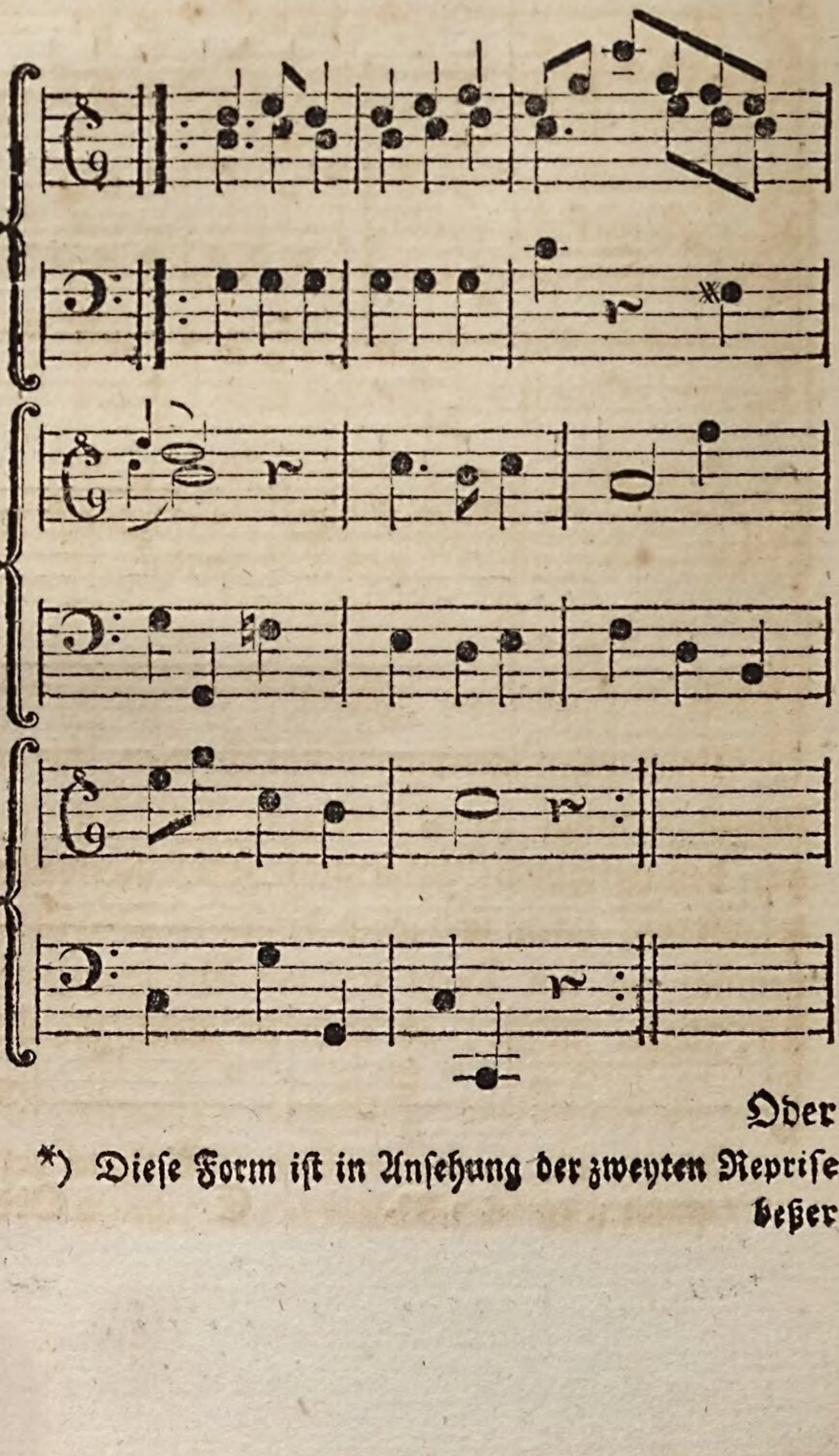
2) der erste melodische Theil auch einen Quintabsatz, der dritte hingegen einen Grundabsatz machen; z. B.

Menuet.



Oder es kann

3) sowohl der erste, als auch der dritte melodische Theil mit einem Quintabsatz *) schliessen. Ein Beyspiel dieser interpunctischen Form erhalten wir, wenn der zweyte Theil dieser Menuet so gesezt wird;



Oder

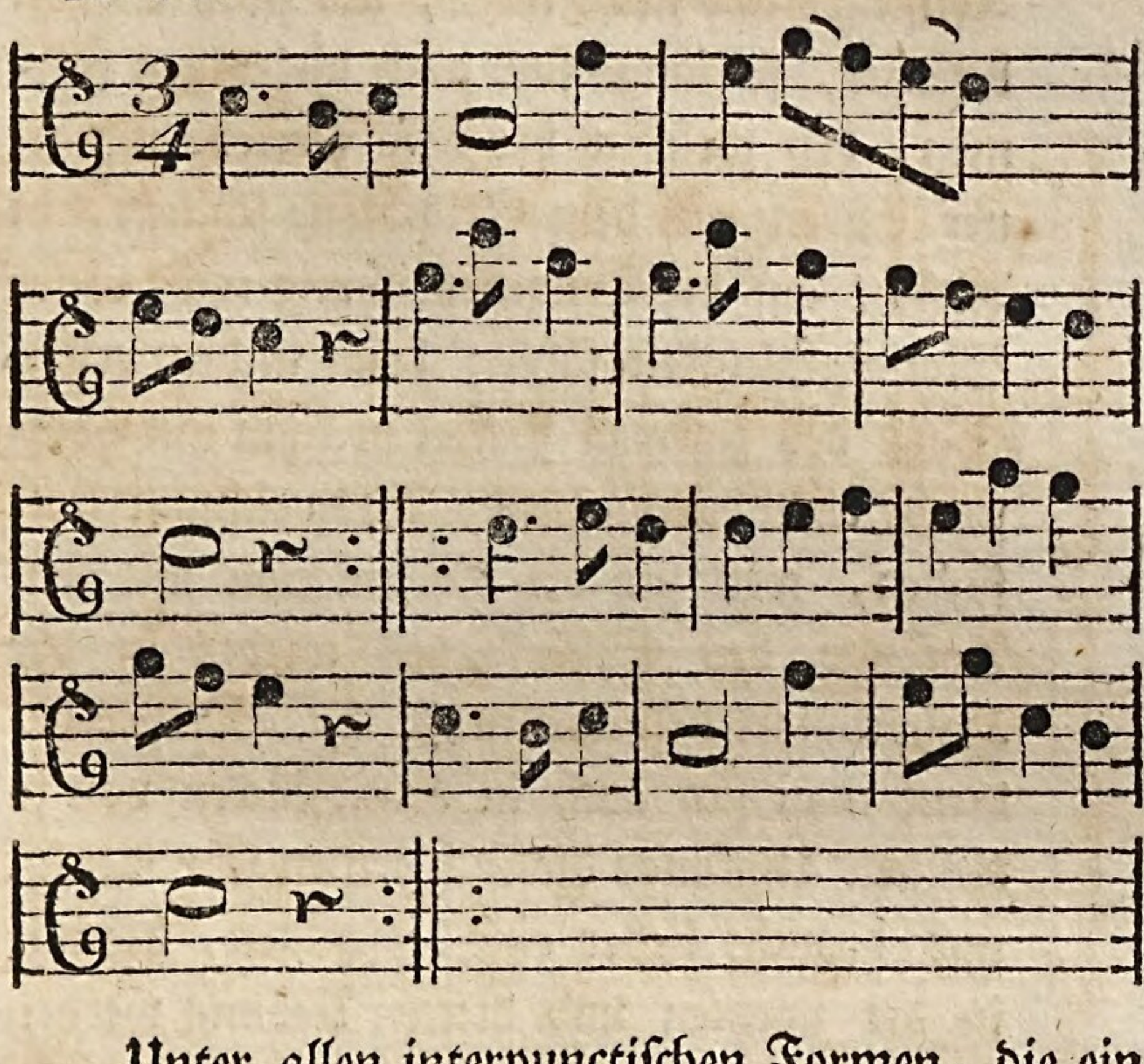
*) Diese Form ist in Ansehung der zweyten Reprise

besser

Oder es können endlich auch

4) beyde einen Grundabsatz machen; z. B. wenn die vorhergehende Menuet so gesezt wird;

Menuet.



Unter allen interpunctischen Formen, die ein kleines Tonstück haben kann, ist dieses die einzige, bey welcher die Cäsuren der melodischen Theile alle auf einen und eben denselben Dreyklang, nemlich auf den Dreyklang des Grundtones fallen; daher ist sie, ob man sie gleich zuweilen

ßer, als die vorhergehende; die Ursach deßen findet man weiter unten in dem 31sten §.

gebraucht findet, dem angehenden Tonsetzer zur Nachahmung nicht anzuempfehlen.

Anmerkung.

So lange der zweyte Periode eines kleinen Tonstücks aus nicht mehr, als zwey Sätzen bestehet, so lange sind auch diejenigen Formen, bey welchen der erste Periode mit einer Cadenz auf dem Grundtone schließt, in Absicht auf die Tonausweichung nicht vieler Mannigfaltigkeit fähig; denn in dem ersten Satze des zweyten Perioden kann nur höchstens eine durchgehende Ausweichung statt finden, weil sich die Modulation mit dem Anfange des Schlußsatzes wieder in der Haupttonart befinden muß. *) Daher bedient man sich auch in Handstücken von so kleinem Umfange dieser Formen sehr wenig, und braucht lieber eine derjenigen, die wir in der zweyten und dritten Uebung werden kennen lernen. Nur in einigen Tanzmelodien, nemlich in der Menuet und im Contertanze, und in den Melodien zu Oden und Liedern

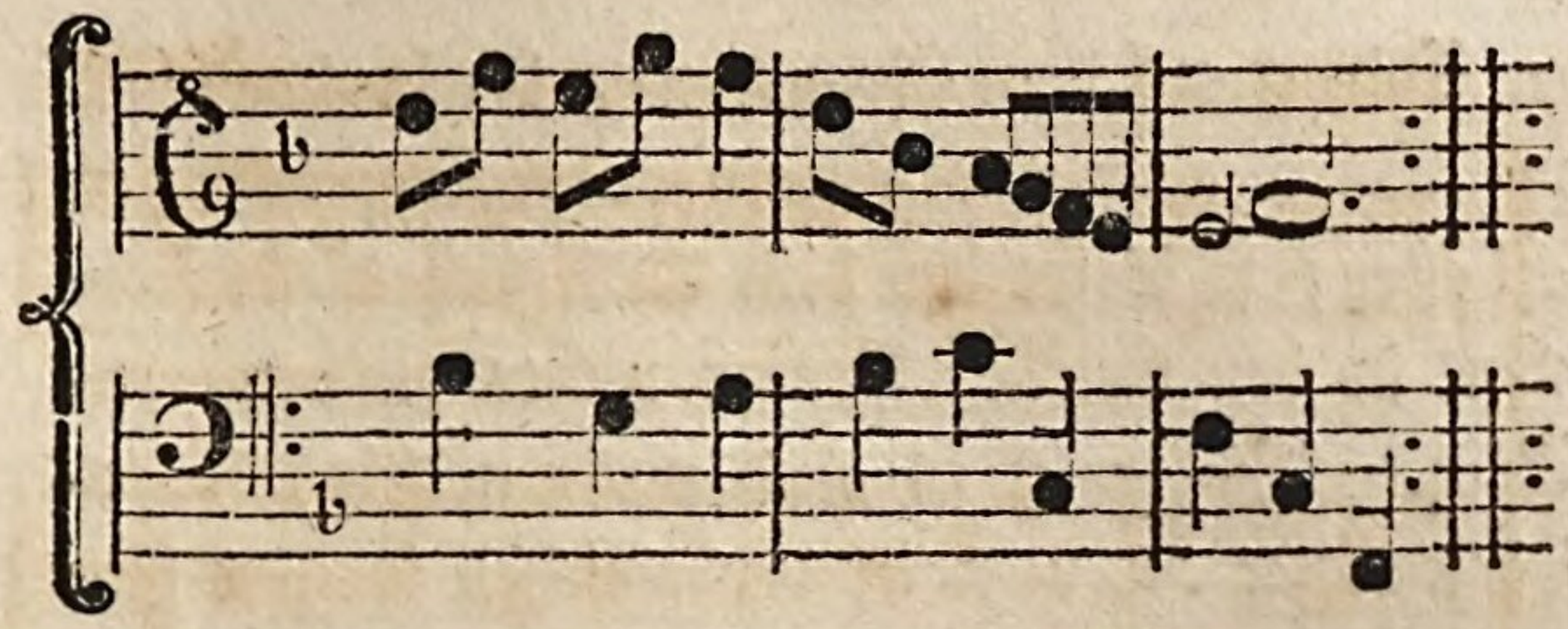
*) Um den angehenden Tonsetzer bey dieser ersten Uebung nicht mit zu vielen Gegenständen auf einmal zu überhäufen, will ich mir erst in der zweyten Uebung Gelegenheit machen, von diesen durchgehenden Ausweichungen zu handeln.

Liedern findet man sie häufig gebraucht. Bestehet aber der zweyte Periode aus mehr als zwey melodischen Theilen, alsdenn entstehen, wie wir in der Folge sehen werden, Formen, die mehrerer Mannigfaltigkeit in Absicht auf die Tonausweichung fähig, und daher in allen Arten kleiner Tonstücke gebräuchlich sind.

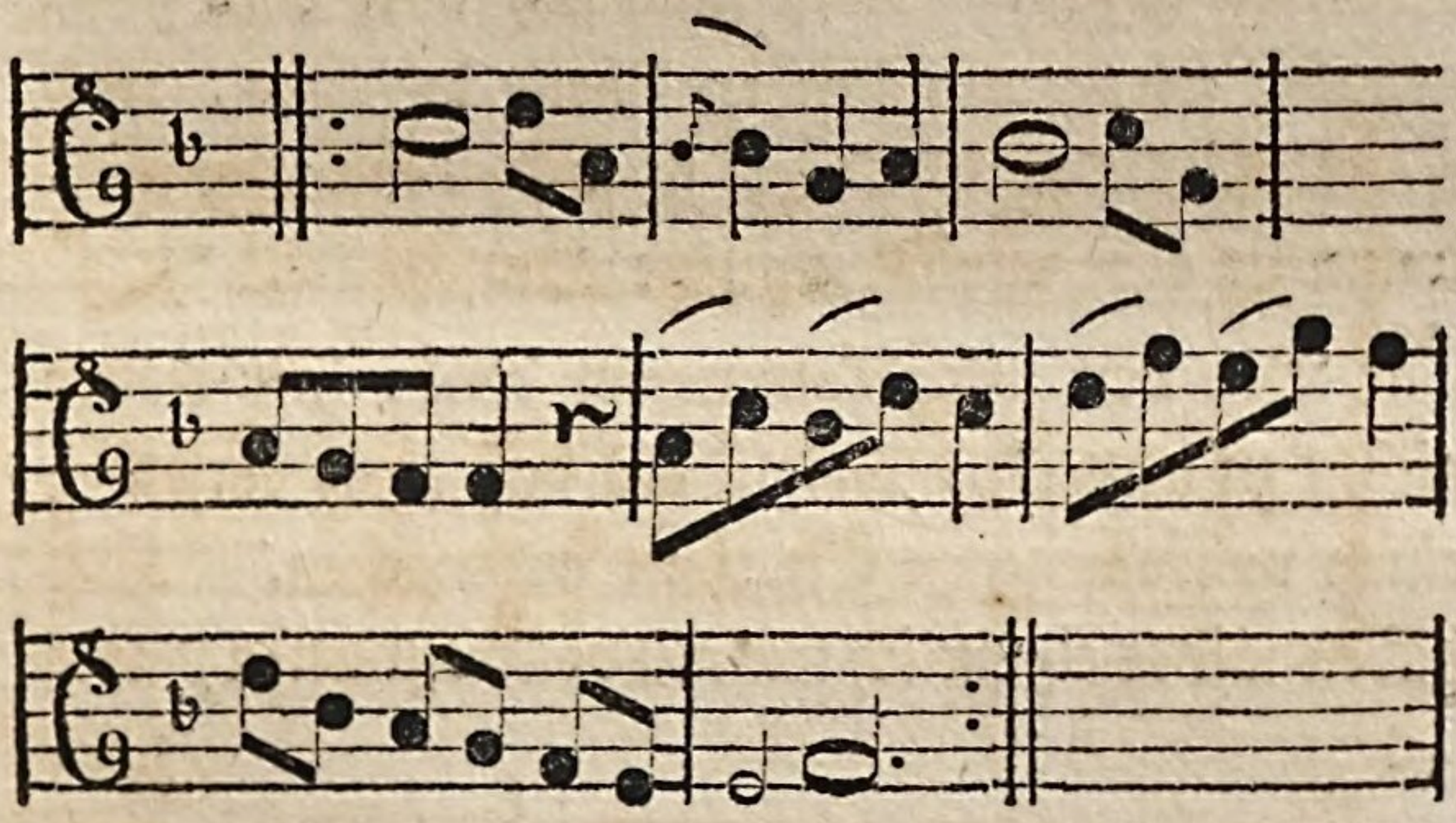
§. 26.

Um keine gebräuchliche Form zu übergehen, die ein kurzes Tonstück von sechzehen Tacten haben kann, muß ich noch den Fall anführen, daß der zweyte Periode, anstatt zwey vollständige melodische Theile zu haben, auch zuweilen aus einem zusammen geschobenen Satze bestehet. In dieser Art der Tonstücke ist der zusammen geschobene Satz gemeiniglich ein solcher, dessen Art der Zusammenschiebung in dem 122sten §. des zweyten Theils beschrieben worden ist. Ich will daher nur ein Beyspiel einrücken, in welchem der zweyte Periode die so eben angezeigte Beschaffenheit hat.

Menuet. *Stamiz.*



Daß der zweyte Periode dieser Menuet nach der im 122sten §. des zweyten Theils beschriebenen Art zusammen geschoben sey, sieht man aus folgender Auflösung desselben, in welcher der erste melodische Theil, aus welchem er zusammen gezogen worden ist, seine eigene Vollständigkeit wieder erhalten hat.



§. 27.

Weil in den bisher angezeigten interpunctischen Formen der zweyte und vierte Satz mit einer

ner Cadenz auf dem Grundtone, die beyden übrigen Sätze aber mit Grund- oder Quintabsätzen schließen; so bleibt bey dem Gebrauche dieser Formen in der weichen Tonart nichts zu bemerken übrig. Daher ist es auch nicht nöthig, Beyspiele dieser Formen in der weichen Tonart hier einzurücken, weil sie nicht in Ansehung der Interpunction, sondern blos in Ansehung der Tonart von den vorher gehenden verschieden seyn würden.

§. 28.

In den Beyspielen über diese interpunctischen Formen waren die melodischen Theile mehrentheils so beschaffen, daß sie keine fühlbaren Einschnitte bemerken ließen. Will man sich aber auch gelegentlich solcher melodischen Theile bedienen, welche Einschnitte enthalten; so sind es entweder vollkommene oder unvollkommene Einschnitte. *)

Bey den unvollkommenen bleibt hier weiter nichts zu bemerken übrig, als daß zwey derselben einen vollkommenen Einschnitt ausmachen. Hier haben wir es eigentlich nur mit vollkommenen, und zwar

*) Was unter vollkommenen und unvollkommenen Einschnitten verstanden wird, findet man in dem 83sten und den folgenden Syhen des zweyten Theils. Uebrigens bediene ich mich in der Folge zur Bezeichnung des Einschnittes und Absatzes, der uns schon bekannten Zeichen.

zwar nur mit vollkommenen Einschnitten von zwey Tacten zu thun, weil die melodischen Theile, die wir anjezt bey unsern ersten Uebungen verbinden, von geradzähligem Rythmus sind.

Ein solcher vollkommener Einschnitt, oder ein solches unvollständiges Glied eines Satzes stehet blos mit demjenigen unmittelbar darauf folgenden Gliede desselben in einem interpunctischen Verhältnisse, welches den Satz vollständig macht.

Fällt die Cäsur eines solchen vollkommenen Einschnittes auf einen andern zum Grunde liegenden Accord, als die Cäsur des darauf folgenden Gliedes, welches den Absatz formirt; so ist dabey weiter nichts zu bemerken. Fällt hingegen die Cäsur des Einschnittes, und die darauf folgende Cäsur des Absatzes auf einerley Dreyklang; so müssen beyde Cäsuren in Ansehung ihrer gewöhnlichen Verzierungen von verschiedener Art seyn, sie mögen auf verschiedene Intervalle des zum Grunde liegenden Accordes fallen, oder nicht. Bey fig. 1. zum Beyspiel ist die Terz h der Ton, welcher sowohl bey dem Einschnitte, als auch bey dem Absatze die Cäsur macht, allein bey dem Einschnitte wird der Anschlag des Cäsurtons vermittelst einer Wechselnote aufgehalten, bey dem Absatze aber schlägt er ohne Vorhalt an.

Bleiben aber die Cäsuren in Ansehung ihrer Verzierungen sich gleich, oder sind sie einander

zu ähnlich, so erreicht der Satz entweder mit dem zweyten Gliede, welches den Absatz formiren sollte, seine Vollständigkeit nicht, wie bey fig. 2, oder man erhält einen Satz, der in den mehresten Fällen eine unangenehme Würkung auf unser Gefühl macht, wie z. B. bey fig. 3.

fig. 1.

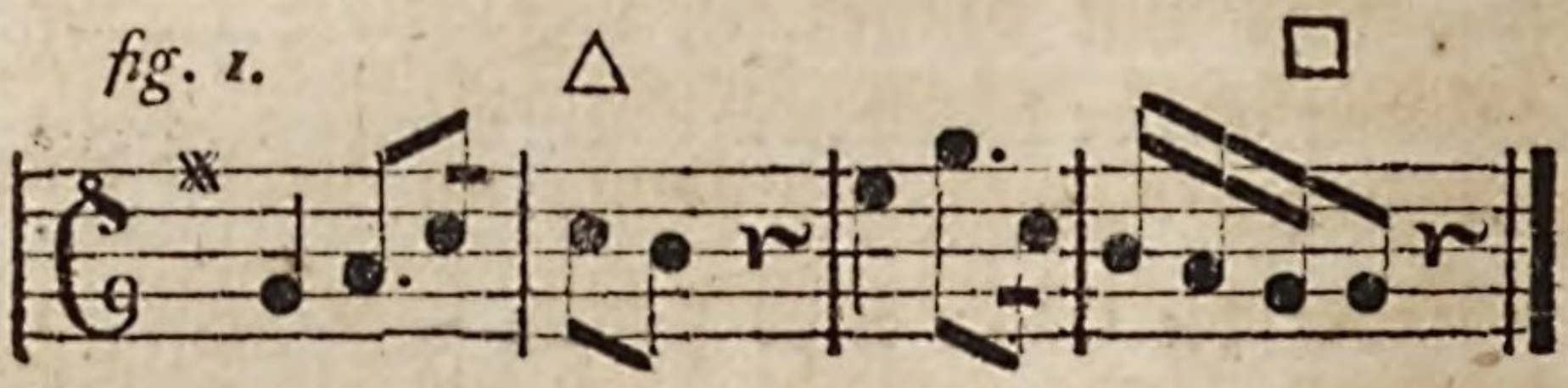


fig. 2.

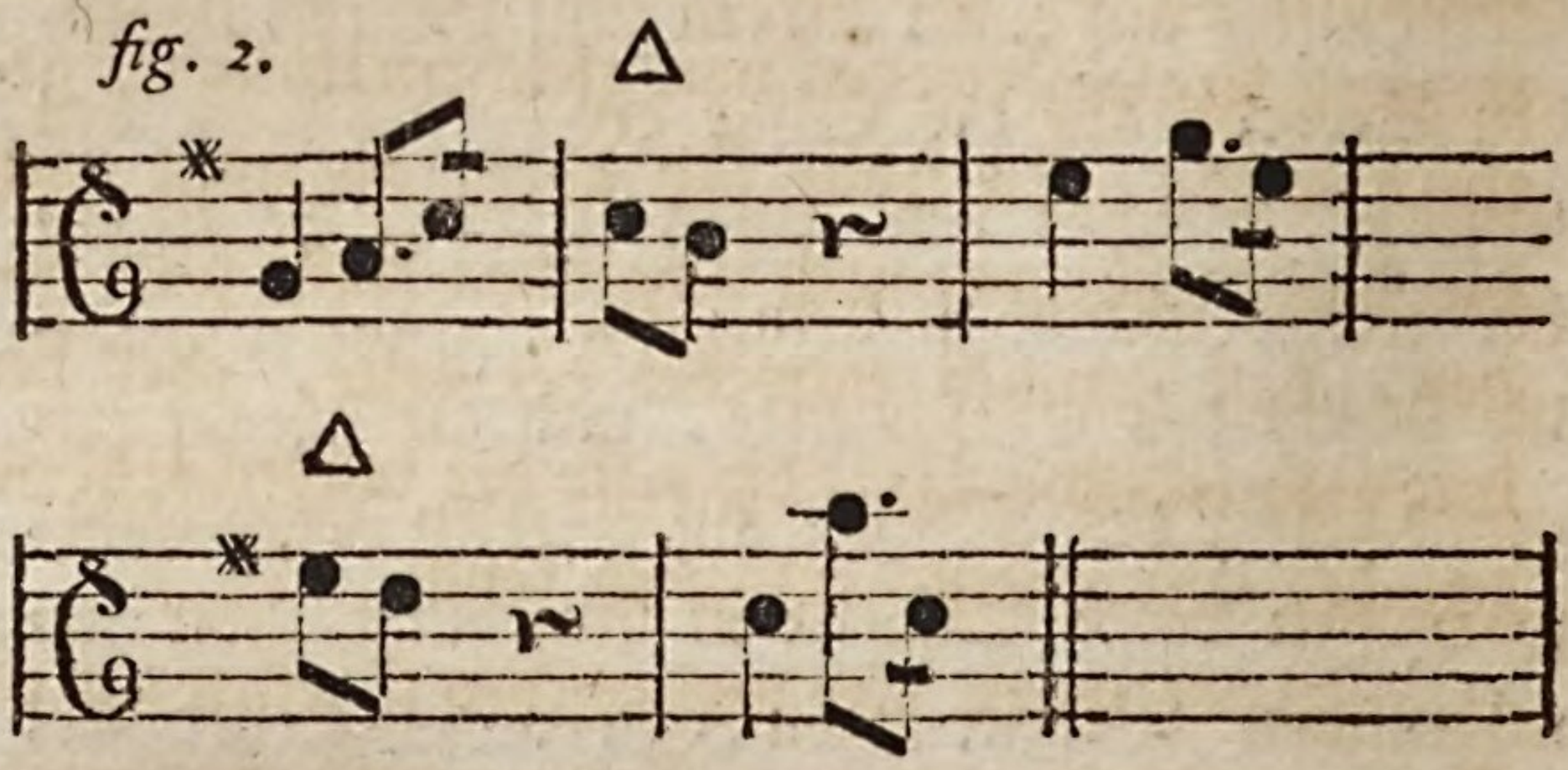
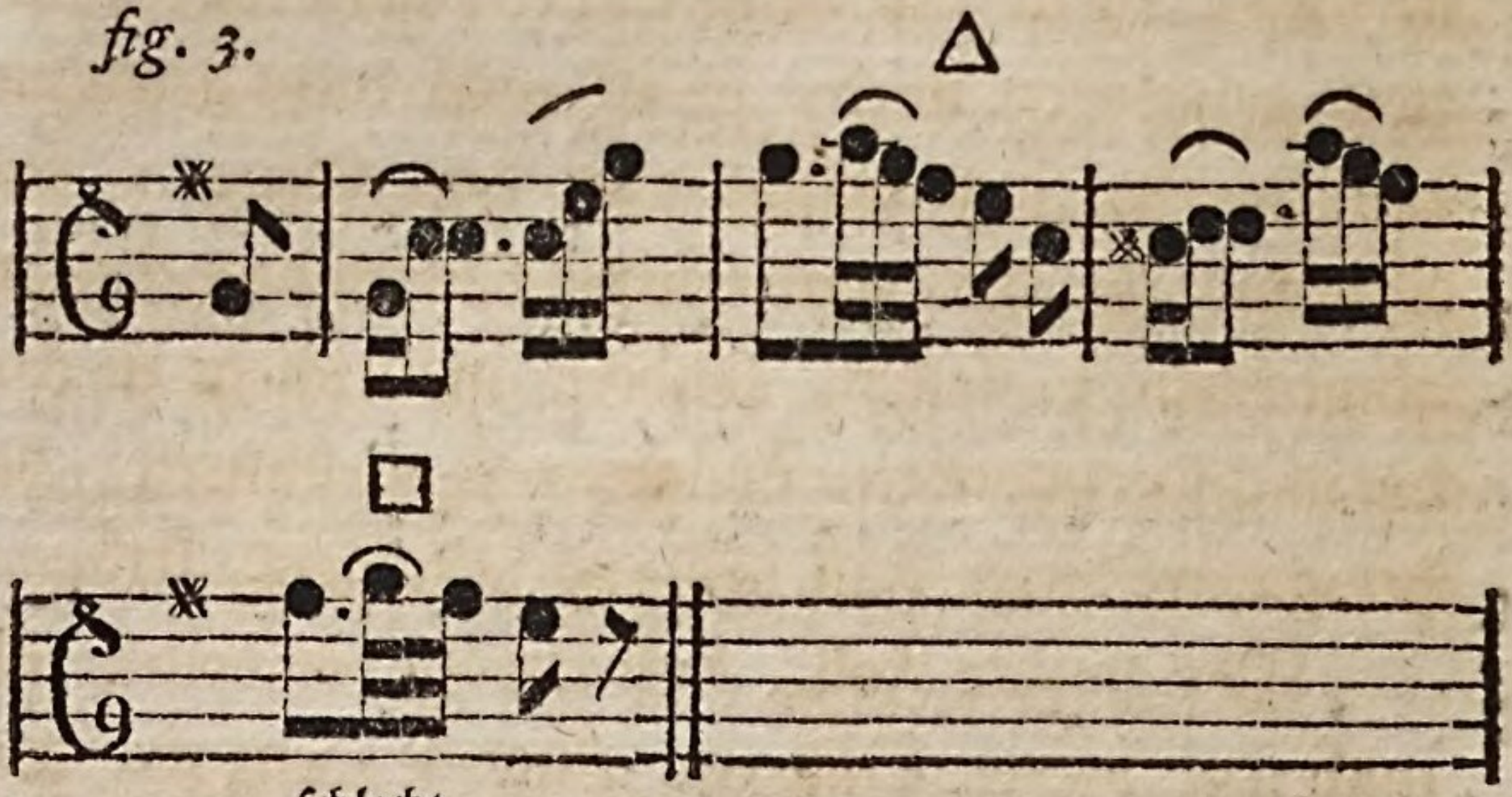


fig. 3.



schlecht.

Alles

Alles übrige, was den interpunctischen Theil der Einschnitte betrift, ist schon in dem dritten Abschnitte vorgetragen worden, wo man zugleich Beyspiele aller Arten der Einschnitte findet.

§. 29.

Bisher ist gezeigt worden, wie bey einem Tonstücke von vier melodischen Theilen die Interpunction beschaffen seyn kann, im Fall die erste Cadenz auf dem Grundtone mit dem zweyten melodischen Theile gemacht, und also das Tonstück in zwey kleine Perioden von gleichem Umfange getheilt wird. Es fragt sich aber, ob nicht auch die beyden übrigen noch möglichen Fälle statt finden, daß nemlich entweder der erste, oder der dritte melodische Theil die erste der beyden Cadenzen des Grundtones enthalten könne.

Wenn unter vier melodischen Theilen der erste dieser Theile mit einer Cadenz auf dem Grundtone geschlossen wird, so ist man nicht gewohnt, den zweyten und dritten mit dem Grund = und Quintabsatze der zum Grunde liegenden Tonart abwechseln zu lassen, sondern man pflegt in eine der nächstverwandten Tonarten zu moduliren; daher gehört dieser Fall in die nächstfolgende Uebung.

Der zweyte Fall, daß sowohl der dritte, als auch der vierte Satz mit einer Cadenz auf dem Grundtone schließt, ist bey kleinen Tonstücken

nicht

nicht gebräuchlich. Nur bey größern Tonstücken kömmt der Fall vor, daß zwey verschiedene melodische Theile unmittelbar nach einander eine Cadenz in einer und eben derselben Tonart machen. Wenn aber bey dem Schlusse kleiner Tonstücke zwey Cadenzen vorkommen, so ist entweder der Satz, welcher die lezte Cadenz enthält, kein vollständiger Theil, sondern entweder nur ein Anhang, oder eine Wiederholung eines Gliedes des vorhergehenden Schlußsatzes; *) oder es wird der ganze vorhergehende Schlußsatz wiederholt, und dann ist keine Verschiedenheit der melodischen Theile vorhanden.

Anmerkung.

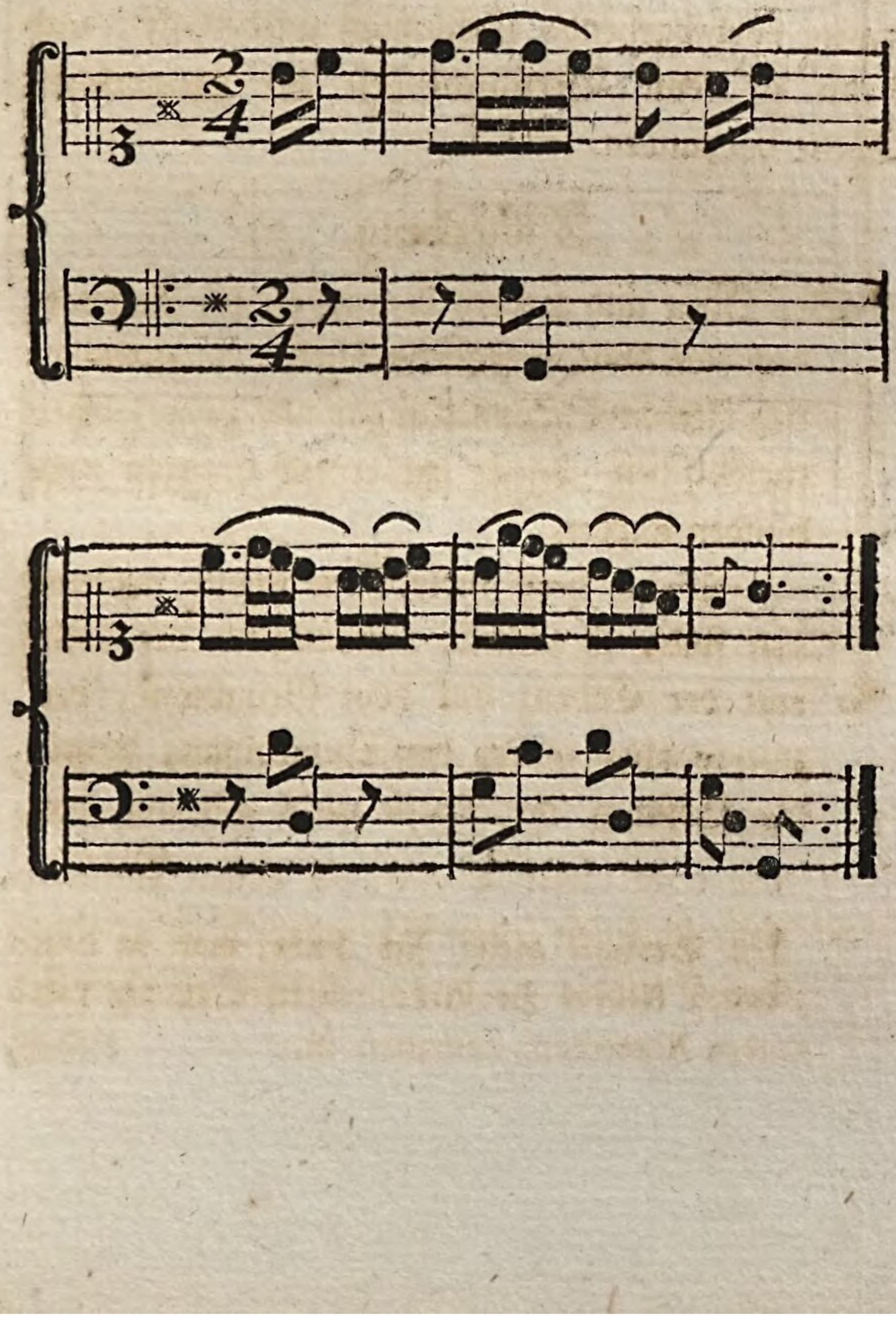
Bey Oden und Liedern kommt oft der Fall vor, daß nur drey melodische Theile, ja zuweilen bey kleinen Strophen sogar nur zwey solcher melodischen Theile zu einem Ganzen verbunden werden.

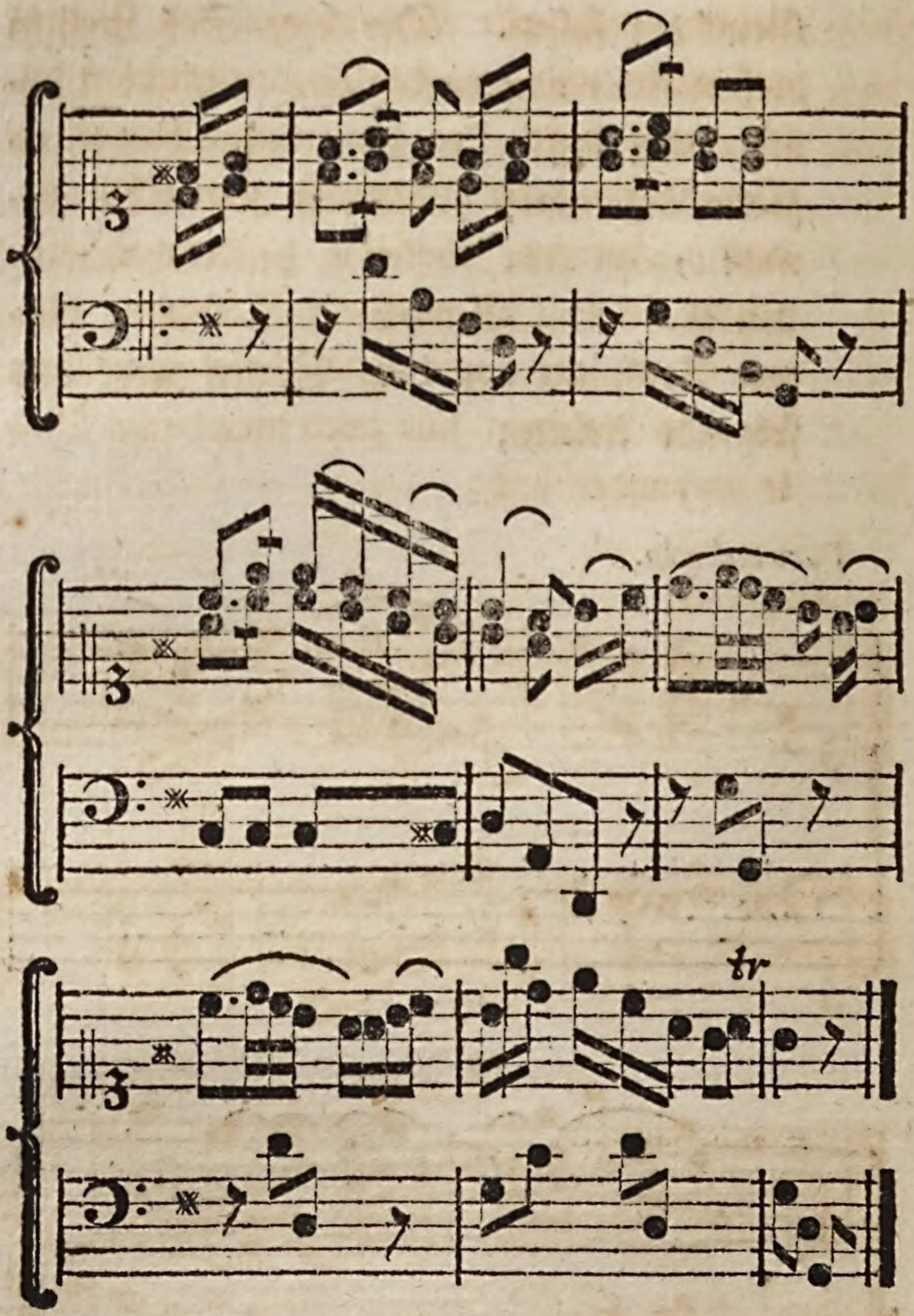
Wenn drey melodische Theile verbunden sind, so schließt gemeiniglich der erste mit der Cadenz auf dem Grundtone, der zweyte aber macht den Quintabsatz, damit die Cäsuren der Theile nicht alle auf den Grund-

*) Ein Beyspiel dieser Art findet man in dem zweyten kleinen Tonstücke, welches in der folgenden Anmerkung enthalten ist.

Grundton fallen. Der lezte Satz muß in diesem Falle nothwendig eine deutliche Wiederholung des ersten seyn, wenn das Ganze die Eigenschaft haben soll, die in der Anmerkung zu dem 22sten §. beschrieben worden ist. Ein Beyspiel eines solchen kleinen Tonstücks von drey Sätzen giebt uns folgende Ariette;

Poco adagio.



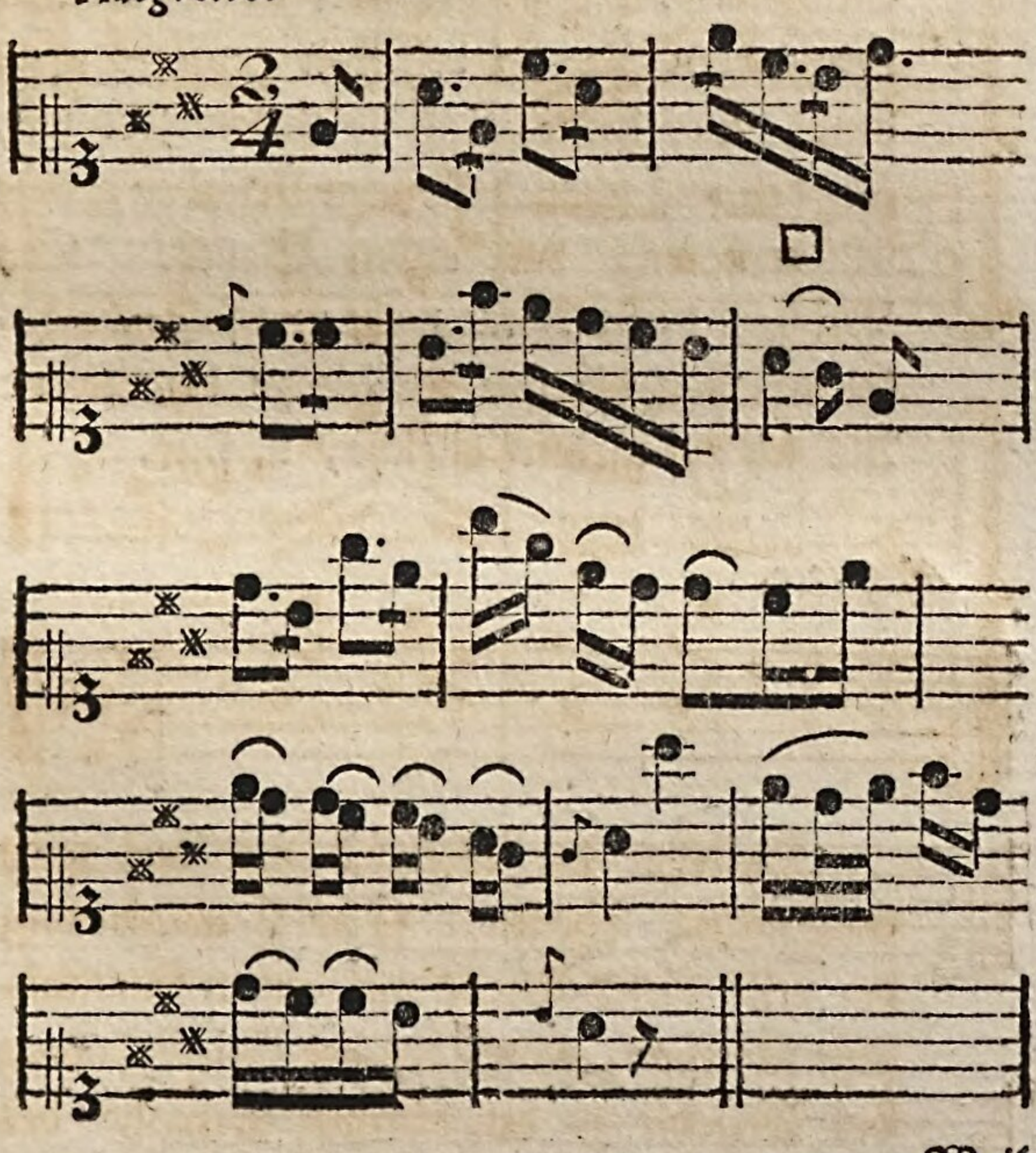


Bestehet die Melodie nur aus zwey melodischen Theilen, so muß nothwendig der erste dieser Theile mit einem Quintabsatze schließen, damit bey der Wiederholung der Melodie zu den übrigen Strophen des

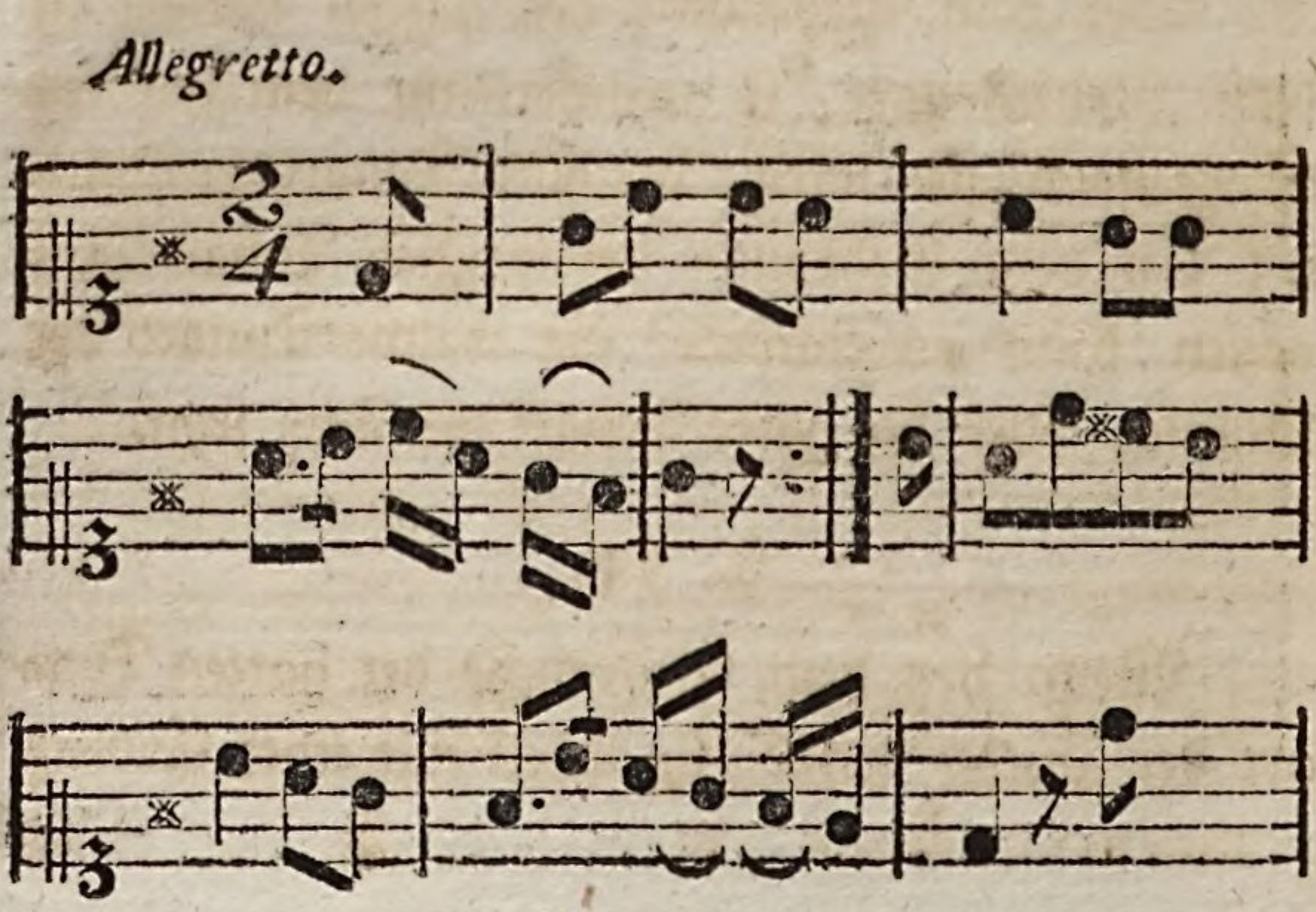
Liedes,

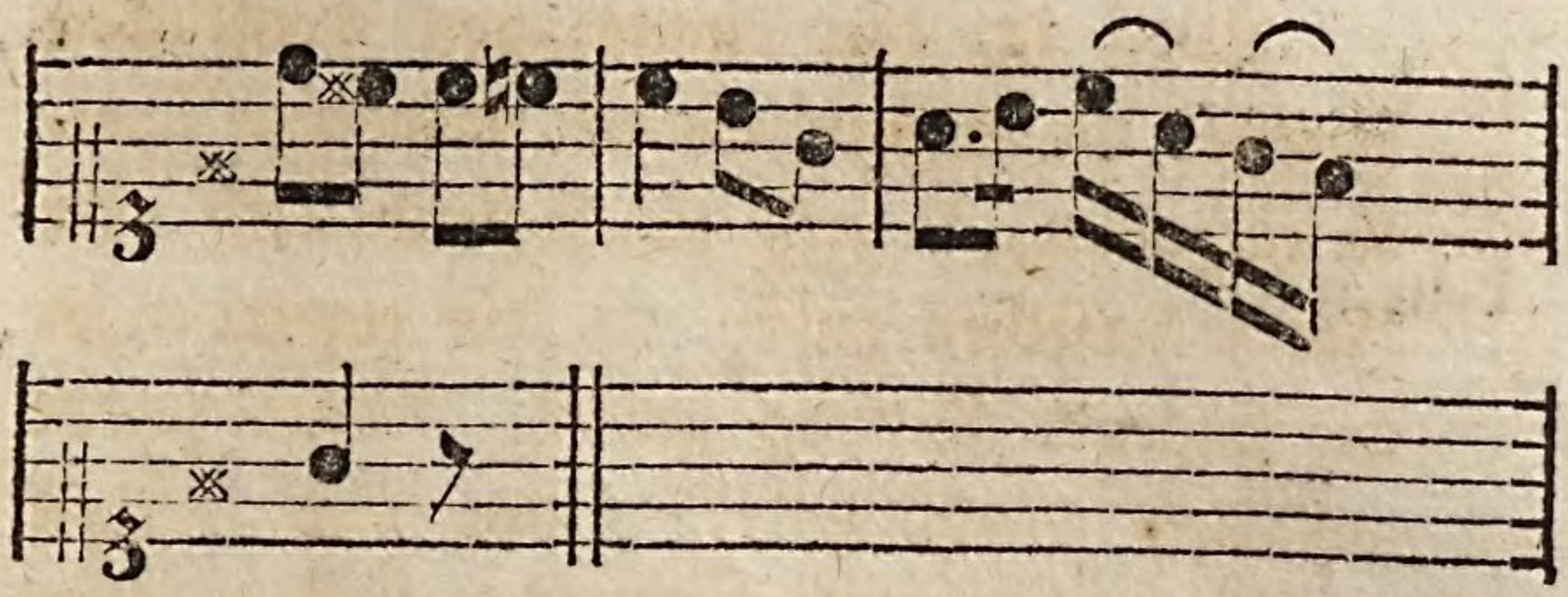
Liedes, nicht alle Ruhepuncte des Geistes auf einen und eben denselben Grundton fallen, und durch den gänzlichen Mangel an Veränderung der Harmonie zum Ekel werden. Folgende Melodie zu dem Weisischen Liede: Ich weiß ein Mädchen, schöner ist ꝛc. giebt uns ein Beyspiel eines Ganzen, in welchem nur zwey melodische Theile verbunden sind;

Allegretto.



Weil ich hier einmal von Tonstücken handle, die weniger als vier melodische Theile enthalten, so will ich sogleich noch eine Form derselben anführen, die eigentlich in die folgende Uebung gehört. Man findet zuweilen Melodien zu Oden und Liedern von drey melodischen Theilen, in welchen alle diese drey melodischen Theile mit Cadenzen schließen. In diesem Falle muß aber jederzeit die erste Cadenz auf dem Grundtone, die zweyte aber in der nächstverwandten Tonart desselben gemacht werden. Der dritte Satz ist alsdenn jederzeit, aus den uns schon bekannten Ursachen, eine Wiederholung des ersten Satzes. Ein Beyspiel dieser Form giebt uns folgende bekannte Melodie von Hiller zu dem Liede: Als ich auf meiner Bleiche, u. s. w.





Zweyte Uebung,
in welcher vier melodische Theile verbunden werden, deren einer eine Cadenz in einer Nebentonart enthält.

§. 30.

Auch in diesem Falle wird gewöhnlich die erste Cadenz, welche in einer Nebentonart schließt, vermittelst des zweyten melodischen Theils gemacht, und das Ganze in zwey Perioden von gleichem Umfange getheilt.

Bey dem Gebrauche der harten Tonart ist diese Nebentonart, in welcher mit dem zweyten Satze geschlossen wird, die harte Tonart der Quinte; bey dem Gebrauche der weichen Tonart hingegen kann es entweder die weiche Tonart der Quinte, oder die harte Tonart der Terz seyn.

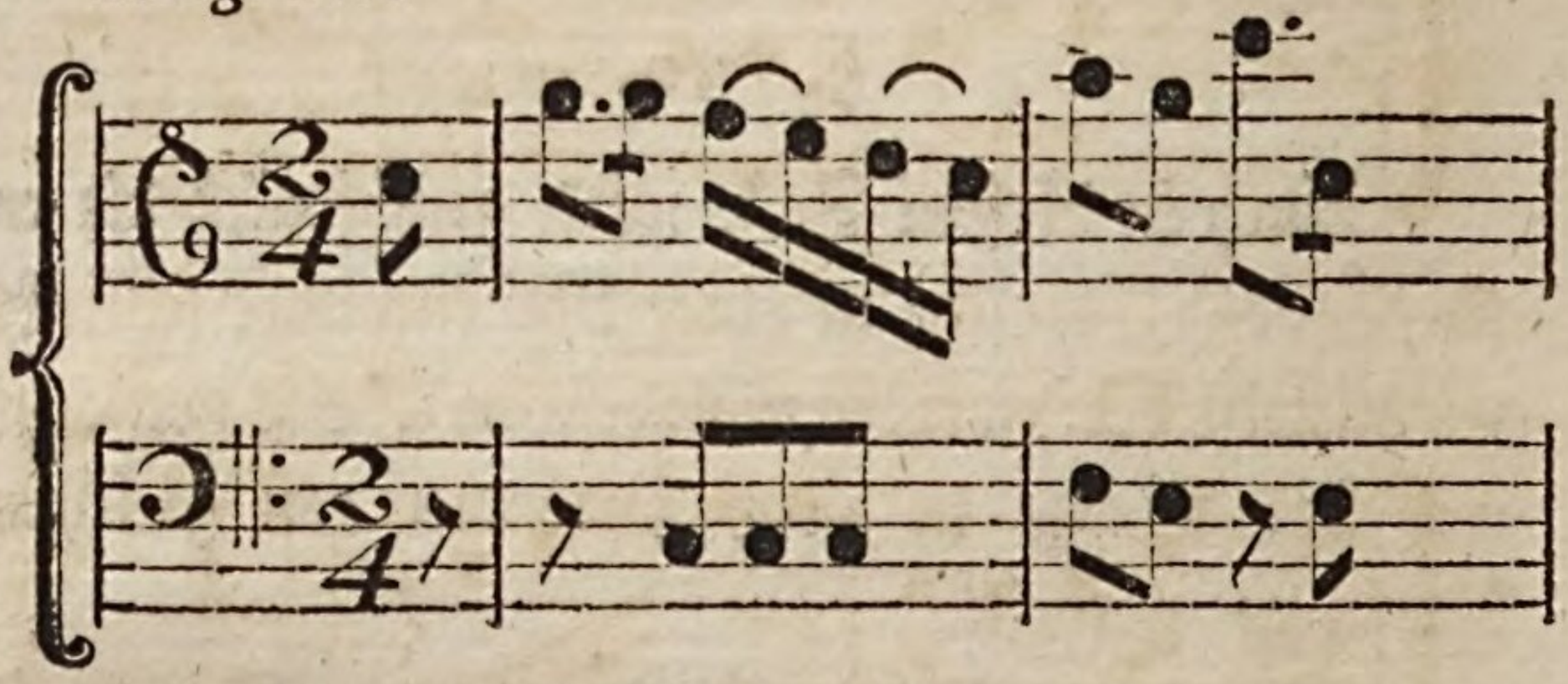
§. 31.

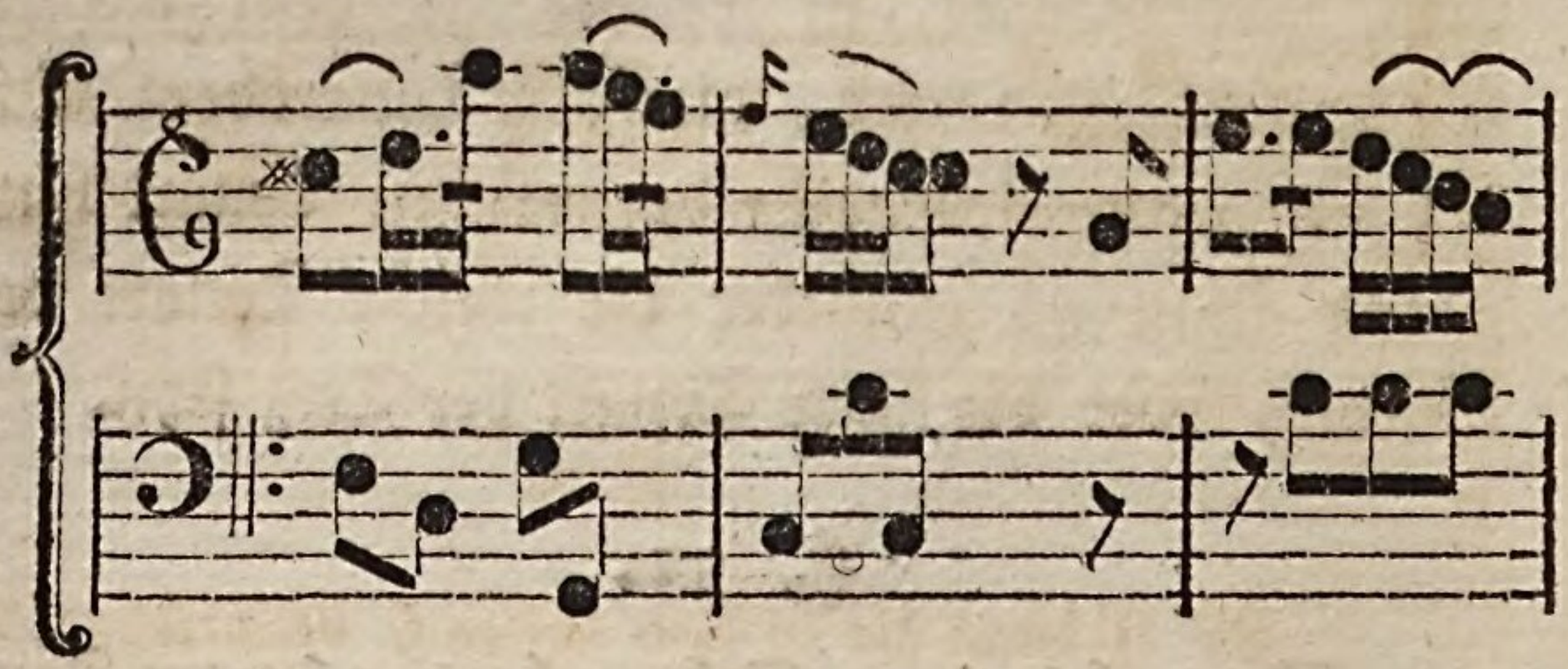
Wenn bey dem Gebrauche der harten Tonart der zweyte melodische Theil mit einer Cadenz

in der Quinte schließt, so entstehen in Rücksicht des ersten und dritten Satzes wieder vier verschiedene interpunctische Formen; denn

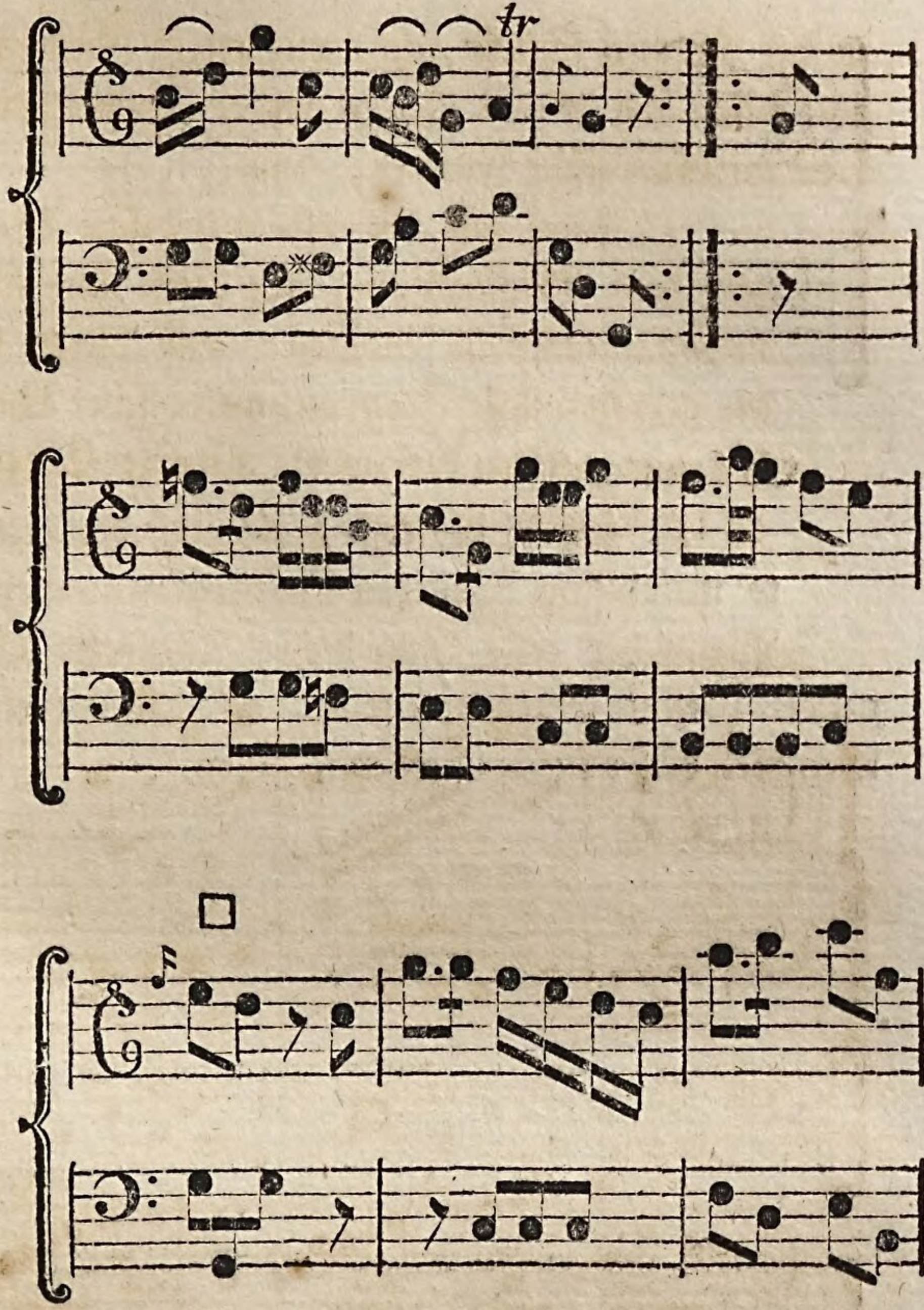
1) kann sich der erste melodische Theil mit dem Grundabsatze, der dritte aber mit dem Quintabsatze endigen; und dieses ist die gewöhnlichste Form vier melodischer Theile, von welchen der zweyte mit einer Cadenz in der Quinte schließt; z. B. *)

Allegretto.

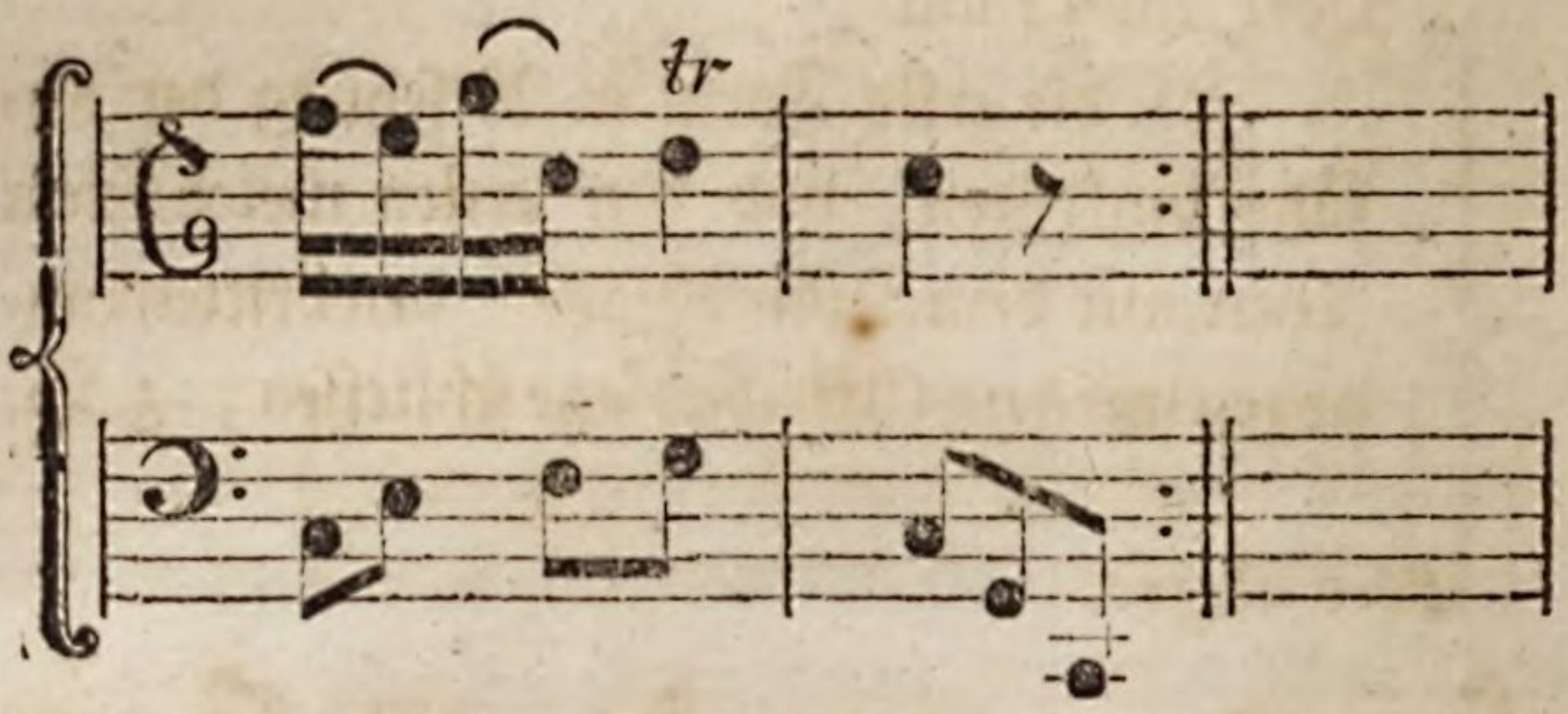




*) Um nicht blos Beyspiele in der Tactart und Bewegung der Menuet zu geben, wähle ich in dieser

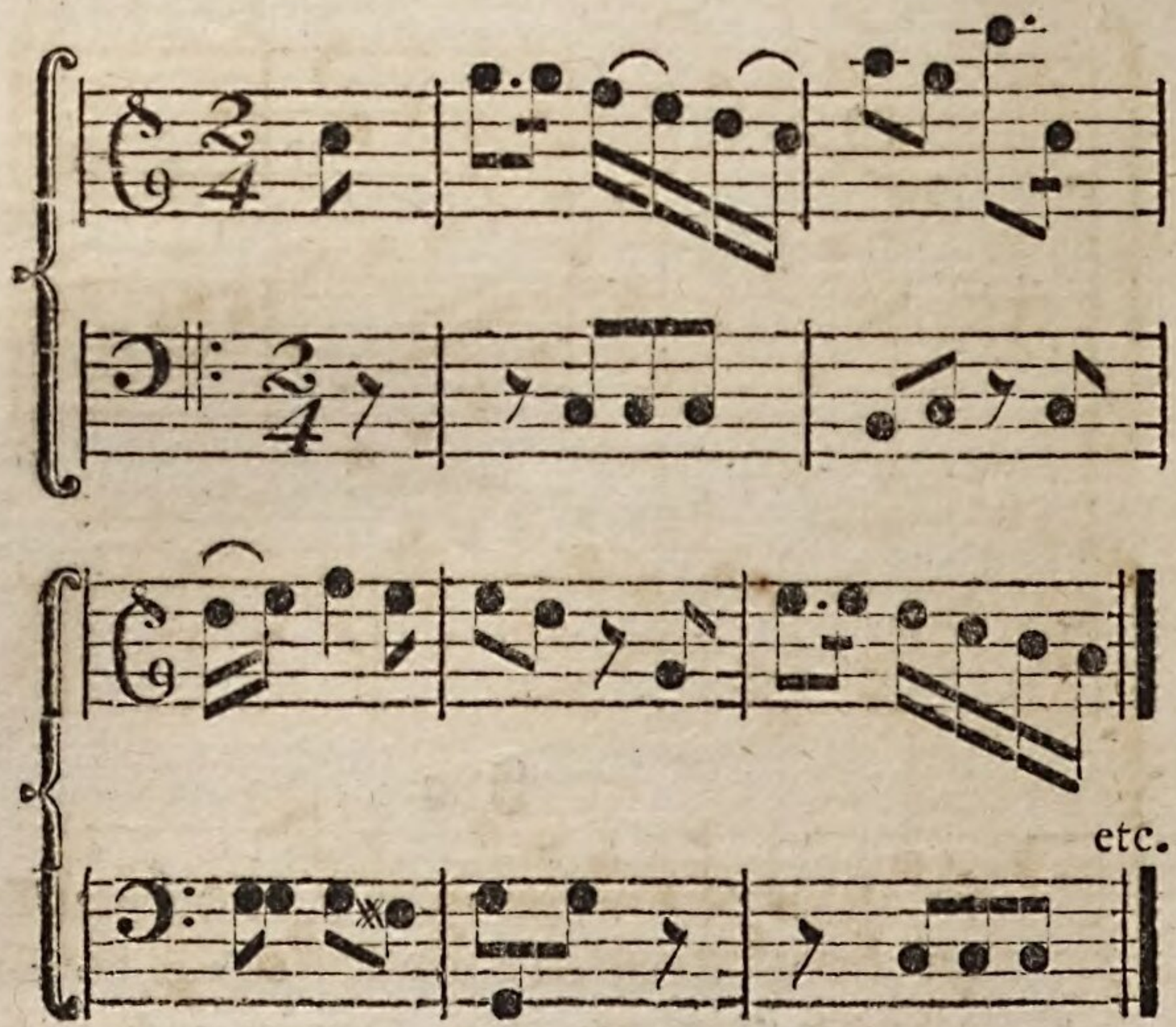


ser Uebung die in dem 20sten §. beschriebene Art der kleinen Tonstücke, und überlasse es dem angehenden Tonsetzer, diese Formen auch an der Menuet, oder an andern Tanzmelodien zu üben.



Es kann auch

2) sowohl der erste, als auch der dritte melodische Theil den Quintabsatz machen. Wenn der erste Satz dieses Allegretto folgender Gestalt abgeändert wird, erhalten wir ein Beyspiel dieser interpunctischen Form.

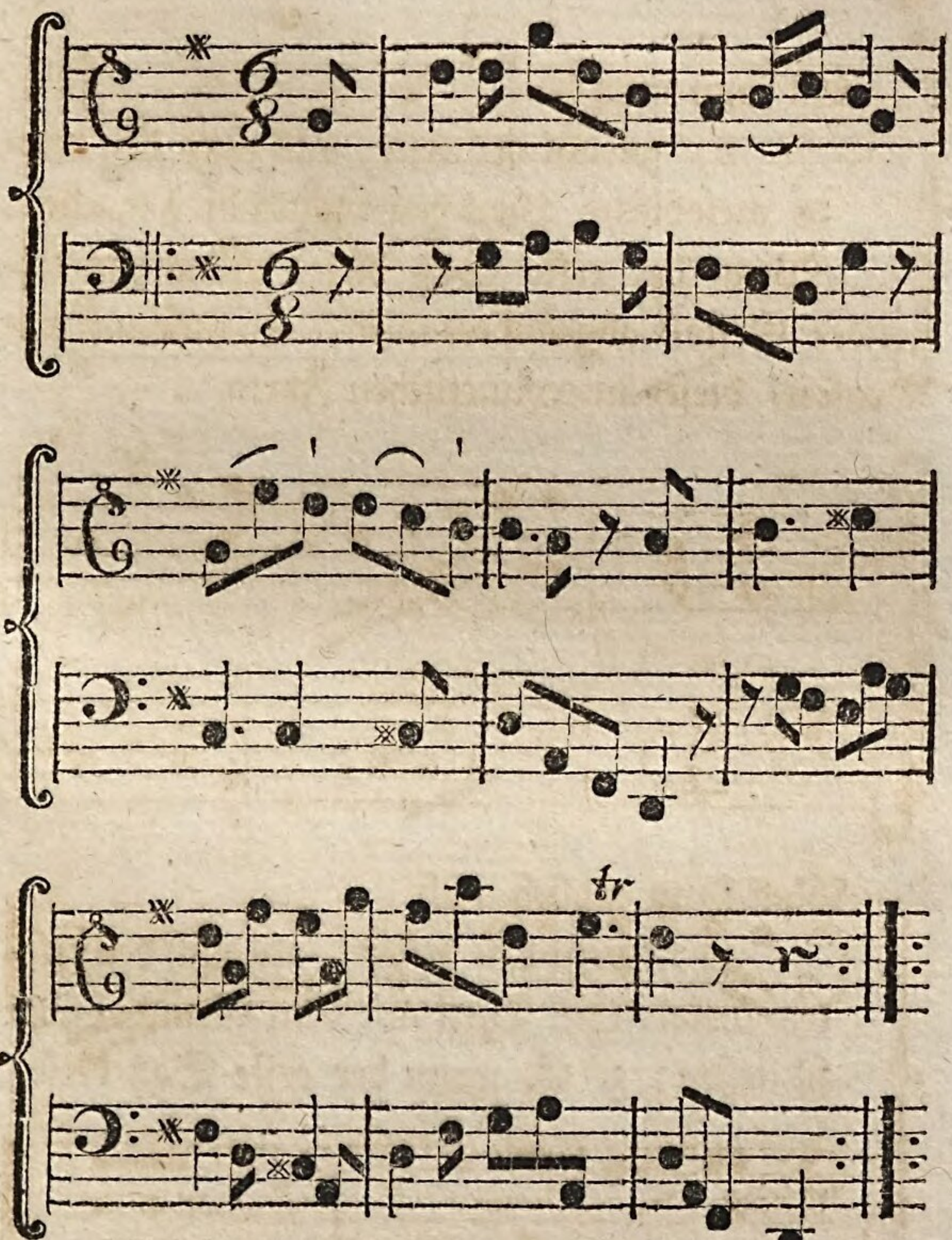


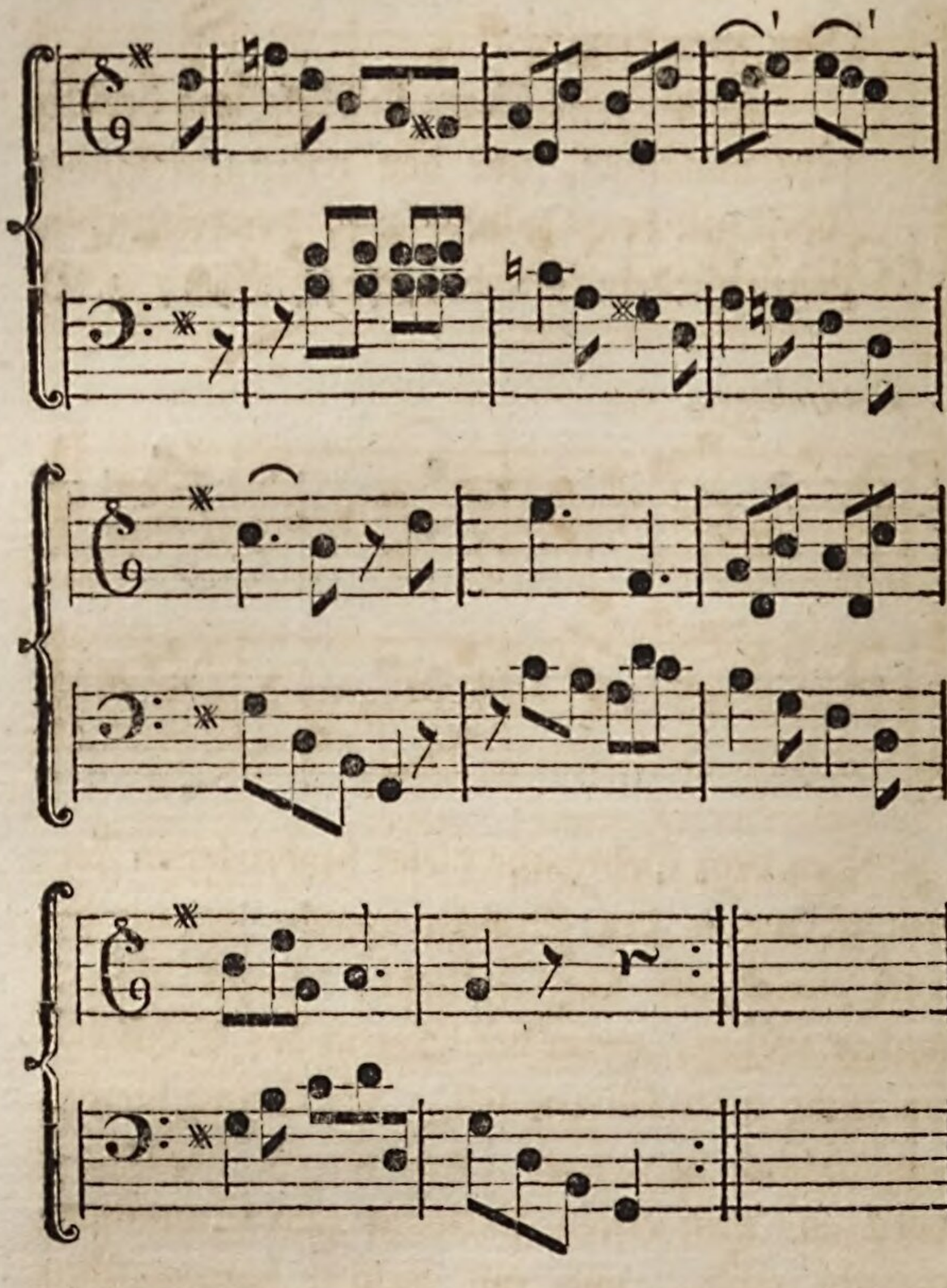
Oder

Oder man kann

3) die erste Form in Ansehung der Absätze umkehren, und den ersten melodischen Theil mit dem Quintabsatze, den dritten hingegen mit dem Grundabsatze schliessen; z. B.

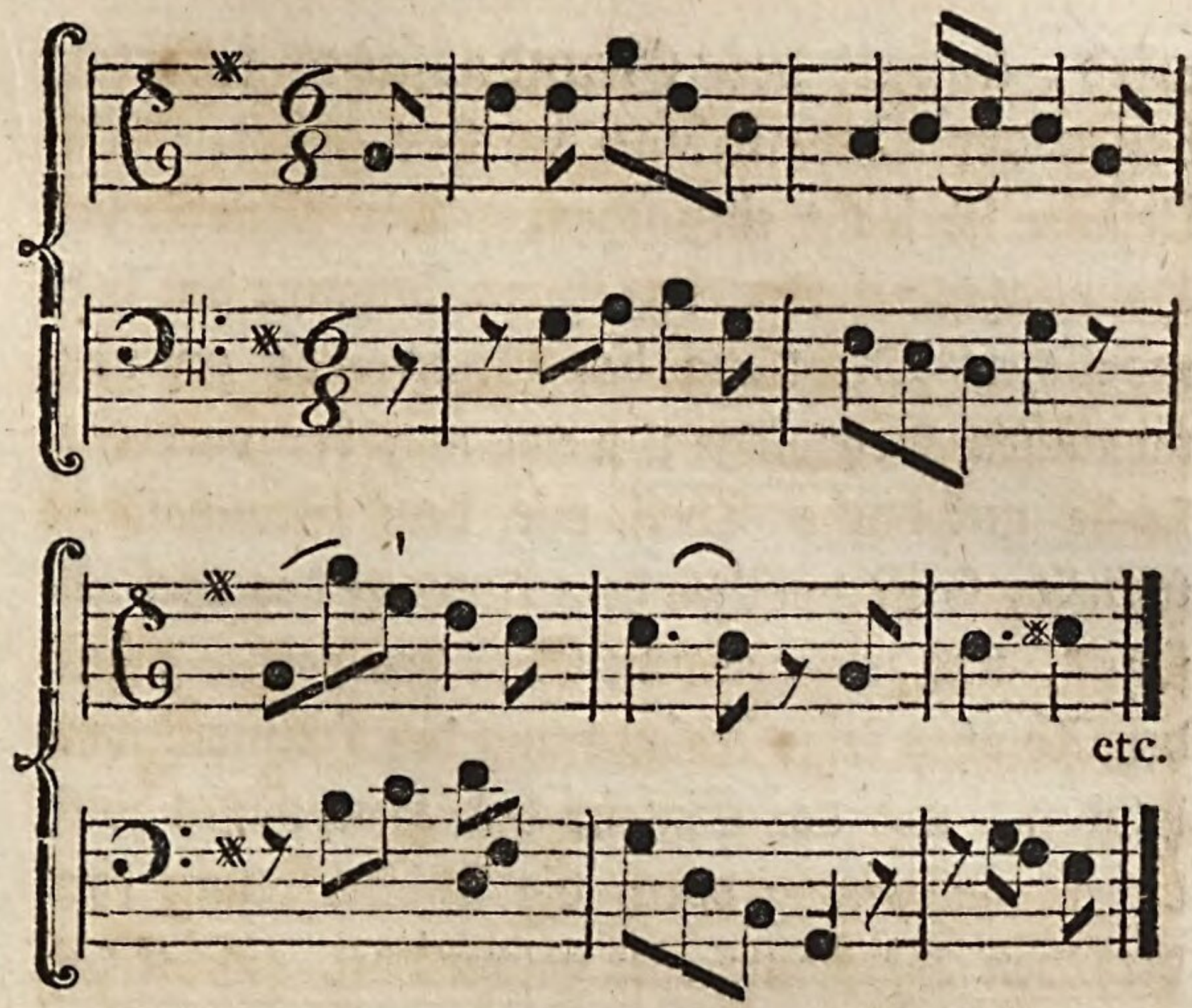
Poco allegro.





Man kann endlich auch

4) sowohl den ersten, als auch den dritten melodischen Theil mit dem Grundabsatze schließen; z. E. wenn der erste Satz dieses Poco Allegro auf folgende Art abgeändert wird:



Bey dem Gebrauche dieser beyden lezten Formen ist wegen des Grundabsatzes, womit der dritte melodische Theil schließt, einige Behutsamkeit nöthig, wenn der Eintritt des Schlußsatzes nicht matt klingen soll. Es kömmt hierbey hauptsächlich darauf an, was für ein melodischer Theil aus dem ersten Perioden zum Schlußsatze gemacht wird, und mit welcher harmonischen Grundlage die Melodie des gewählten Schlußsatzes anfängt. Ist es der Hauptsatz, oder das so genannte Thema, welches wiederholt wird, so muß man hierbey folgende Maxime merken, daß dem Hauptsatze, wenn er in dem lezten Perioden eines Tonstückes widerholt

wird, anstatt des Grundabsatzes jederzeit besser der Quintabsatz vorher gehet. Die Ursache ist leicht einzusehen. Die Melodie des Hauptsatzes erfordert bey ihrem Anfange den harmonischen Dreyklang des Grundtones zur harmonischen Grundlage; wenn nun der vorhergehende melodische Theil mit dem Grundabsatze schließt, so ist zwischen dem Anfange des Schlußsatzes, und zwischen dem Ende des vorher gehenden Absatzes keine Abänderung der Harmonie vorhanden, und der Eintritt des Hauptsatzes wird daher nothwendig durch die Wiederholung eben derselben Harmonie eher geschwächt, anstatt daß er theils als Hauptsatz, theils aber auch bey unserm jetzigen Falle als Schlußsatz die größte Aufmerksamkeit erregen sollte.

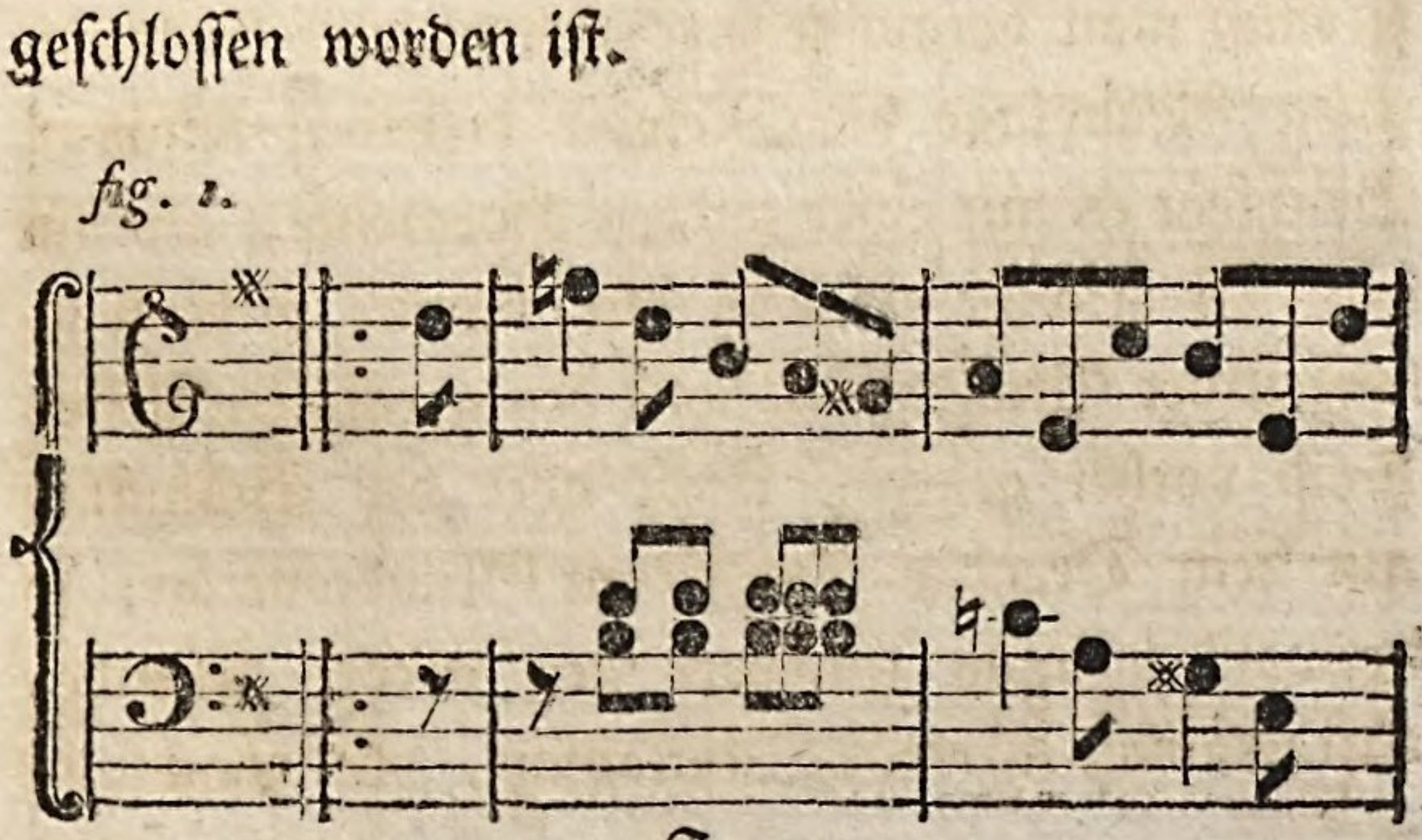
Wählt man aber anstatt des Hauptsatzes einen andern melodischen Theil zum Schlußsatze, so muß man darauf sehen, mit welcher harmonischen Grundlage die Melodie desselben anfängt. Geschieht es mit einer andern Harmonie, als mit dem Dreyklange auf dem Grundtone, so kann jederzeit der Grundabsatz ohne den geringsten Uebelstand vorher gehen; fängt aber der Schlußsatz mit dem Dreyklange auf dem Grundtone an, so verwandelt man entweder den vorher gehenden Grundabsatz in einen Quintabsatz, oder man sucht

den

den Anfang des Schlußsatzes so zu bilden, daß er mit einer andern Harmonie, als mit dem Dreyklange des Grundtones anfangen kann.

Wir wollen diese Maximen sogleich an unsern Poco Allegro versuchen. Der dritte melodische Theil desselben schließt ohne Uebelstand mit dem Grundabsatze, weil der darauf folgende Schlußsatz mit der harmonischen Grundlage des Dreyklanges auf der vierten Stufe der Tonleiter anhebt. Gesezt aber man fühlt, daß das kleine Tonstück gewinnen würde, wenn der Hauptsatz selbst, als Schlußsatz geformt, wiederholt würde, so wird der Eintritt desselben allezeit eine bessere Würkung machen, wenn man, so wie bey fig. 1. den vorher gehenden Grundabsatz in einen Quintabsatz verwandelt, als wenn so wie bey fig. 2 der Grundabsatz stehen bleibt, und der Hauptsatz mit eben derselben Harmonie wieder eintritt, mit welcher die Cäsur des vorher gehenden Absatzes geschlossen worden ist.

fig. 1.



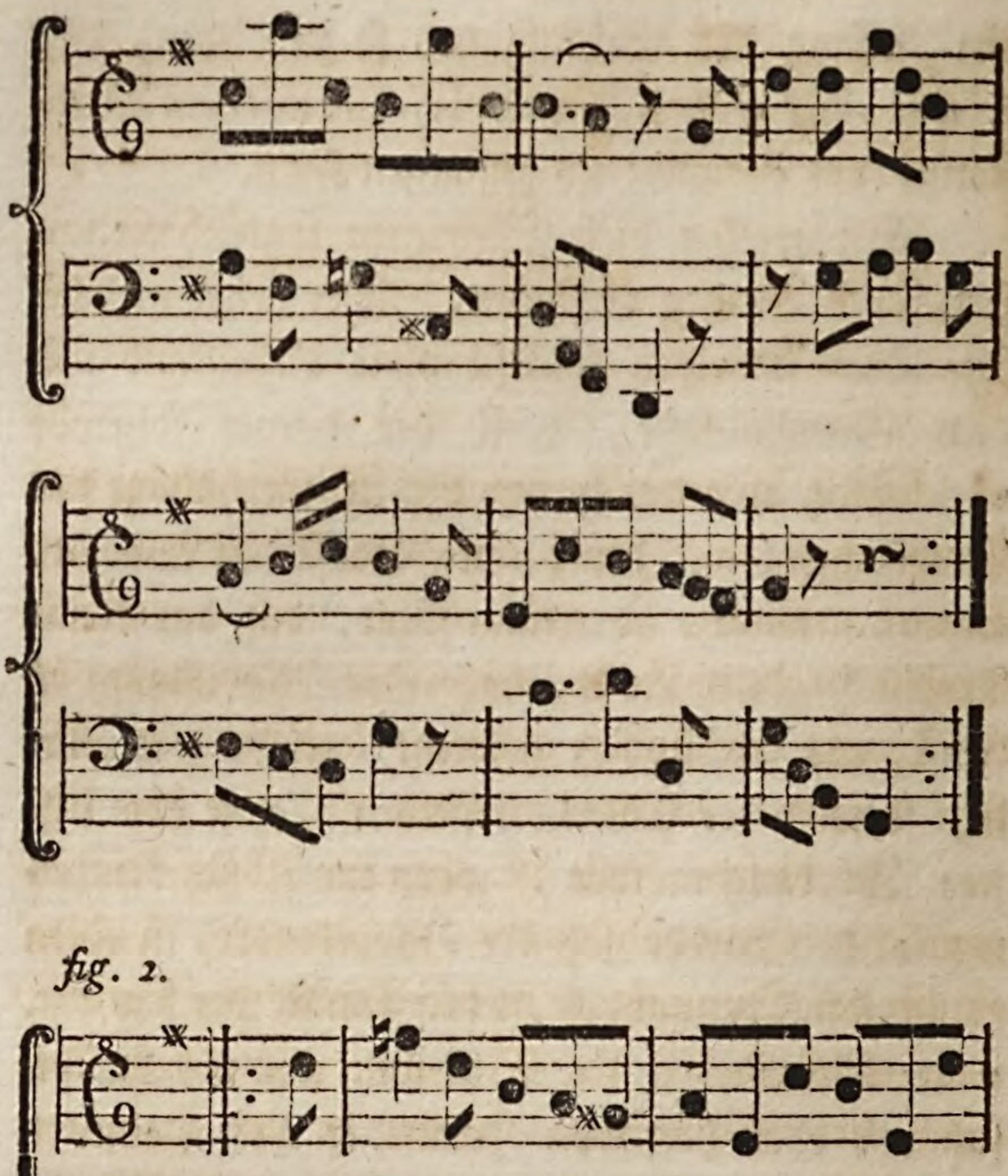
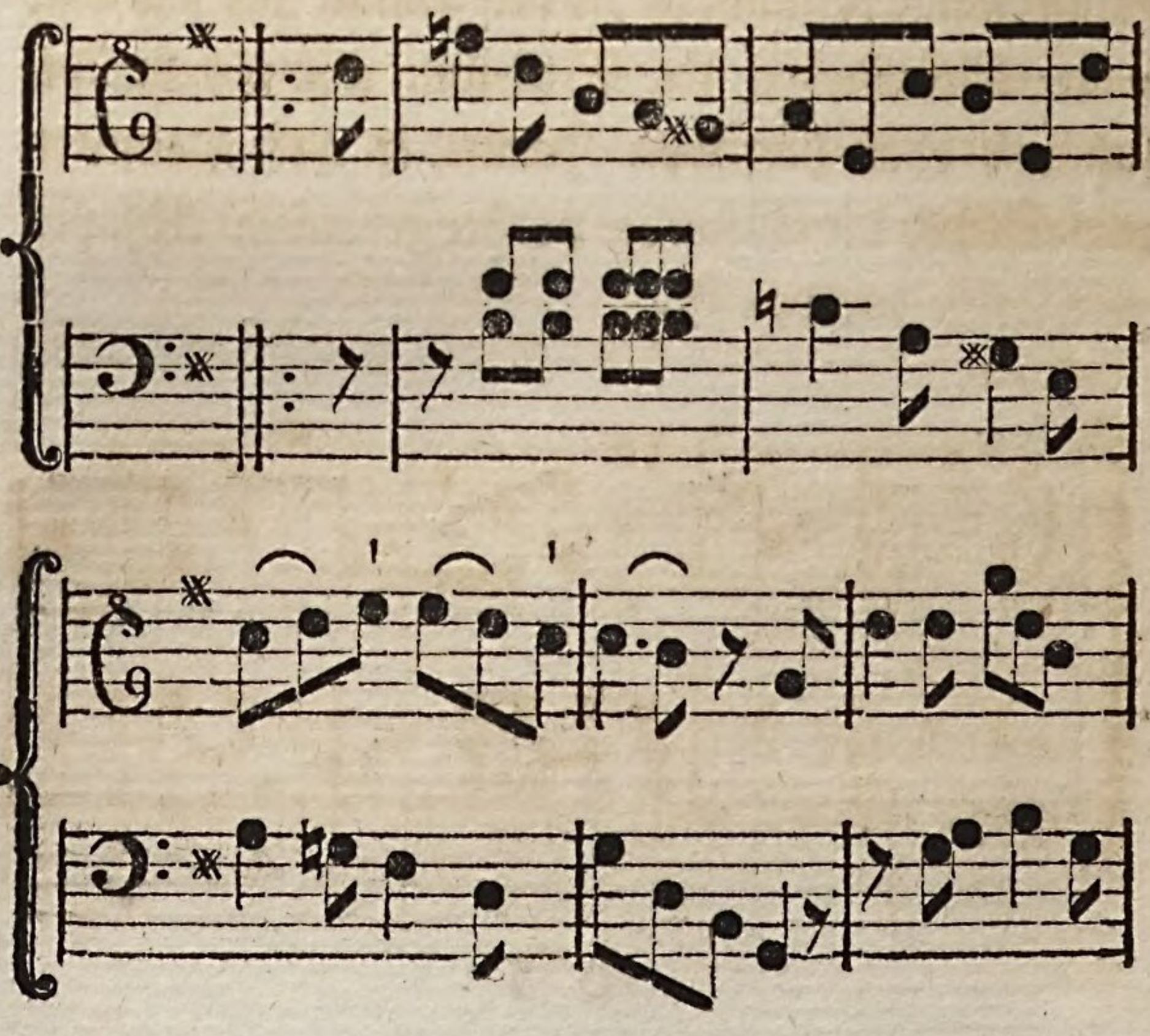
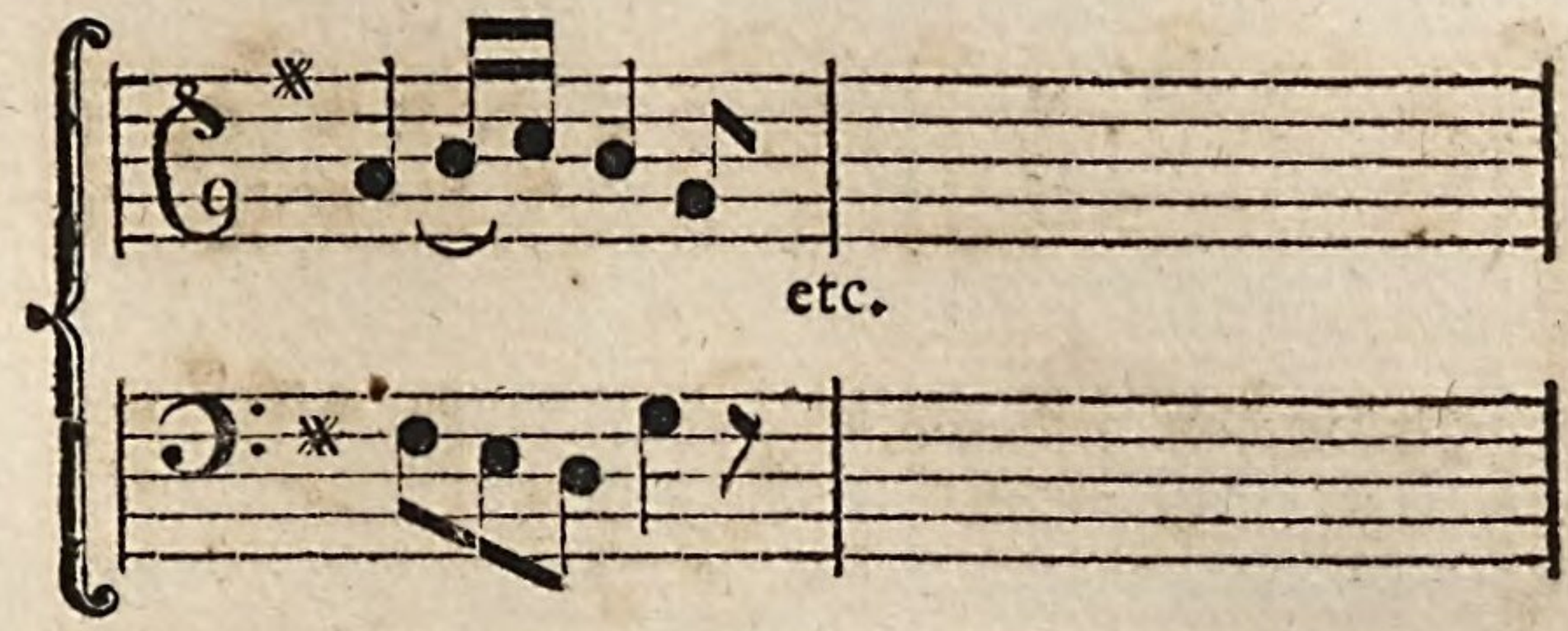


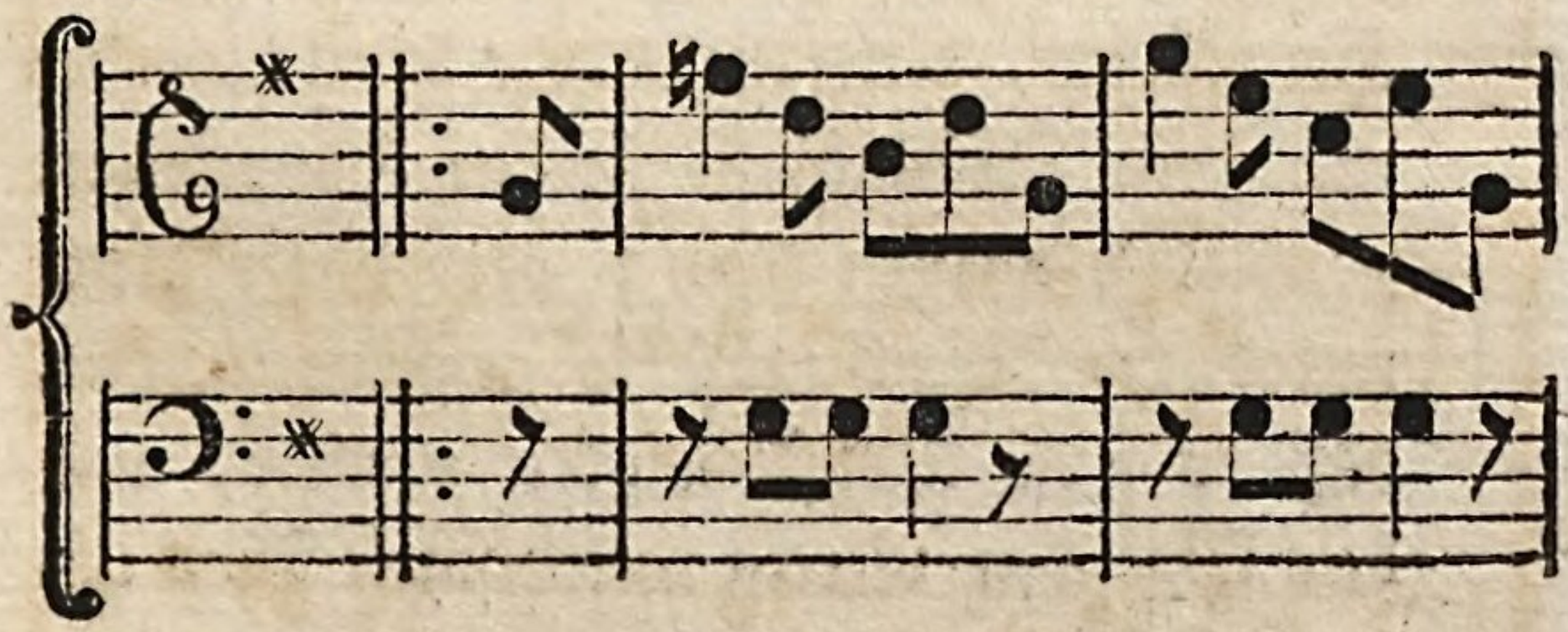
fig. 2.

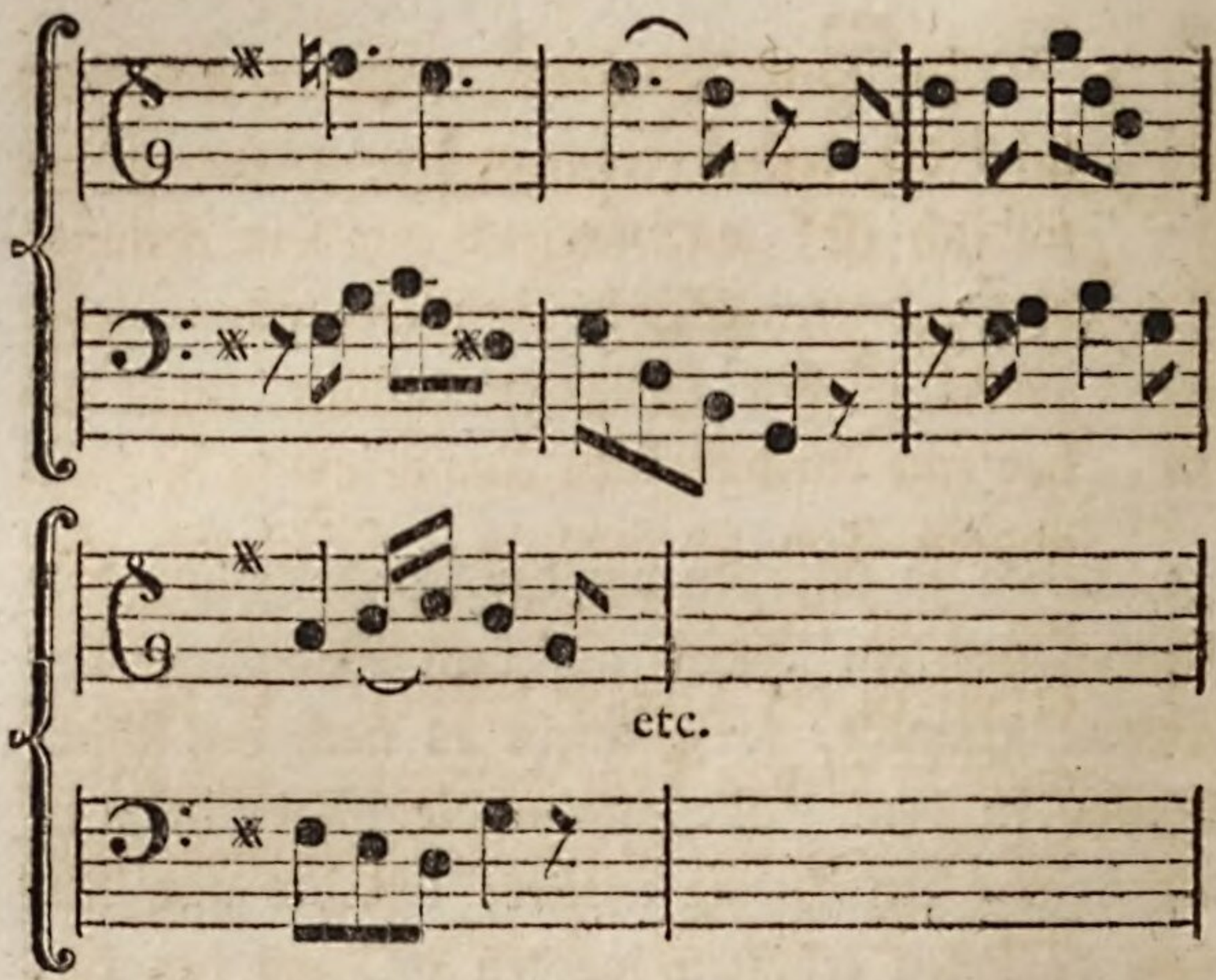




Wird ja zuweilen vor der Wiederholung des Hauptsatzes ein Absatz auf dem Grundtone der Tonart gemacht, so geschieht es noch am schicklichsten in dem Falle, wenn die Modulation in die Tonart der Quarte geleitet, und bis zum Absatze darinnen erhalten worden ist, wie bey fig. 3. In diesem Falle ist aber der Absatz kein eigentlicher Grundabsatz der Haupttonart, sondern es ist der Quintabsatz in der Tonart der Quarte, nach welchem erst die Modulation mit dem Anfange des Schlußsatzes wieder in den Hauptton zurückkehrt.

fig. 3.





Anmerkung.

Der dritte melodische Theil unserer kleinen Tonstücke kann in alle diejenigen Töne eine durchgehende Ausweichung machen, die mit dem Haupttone nahe verwandt sind; nur muß diese durchgehende Ausweichung so geleitet werden, daß bey der Wiederholung des Hauptsatzes, dieser melodische Theil entweder mit dem Quintabsatze in der Haupttonart geschlossen werden kann; oder dieser dritte melodische Theil muß so geformt werden, daß er seine Vollständigkeit verliert, und den folgenden vierten melodischen Theil näher mit sich verbindet.

In

In dem Allegretto, welches als Beyspiel der ersten Form in dem 31sten §. befindlich ist, wird sogleich mit dem Anfange dieses dritten Satzes die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt, ohne dabey eine durchgehende Ausweichung in einen andern Ton zu machen. Weil sich aber vor dem Anfange dieses Satzes die Modulation in der Quinte befindet, so kann er auch in diesem Tone anfangen, und erst in der Folge zurück in den Hauptton moduliren; wie z. B. bey fig. 1 und 2.

fig. 1.

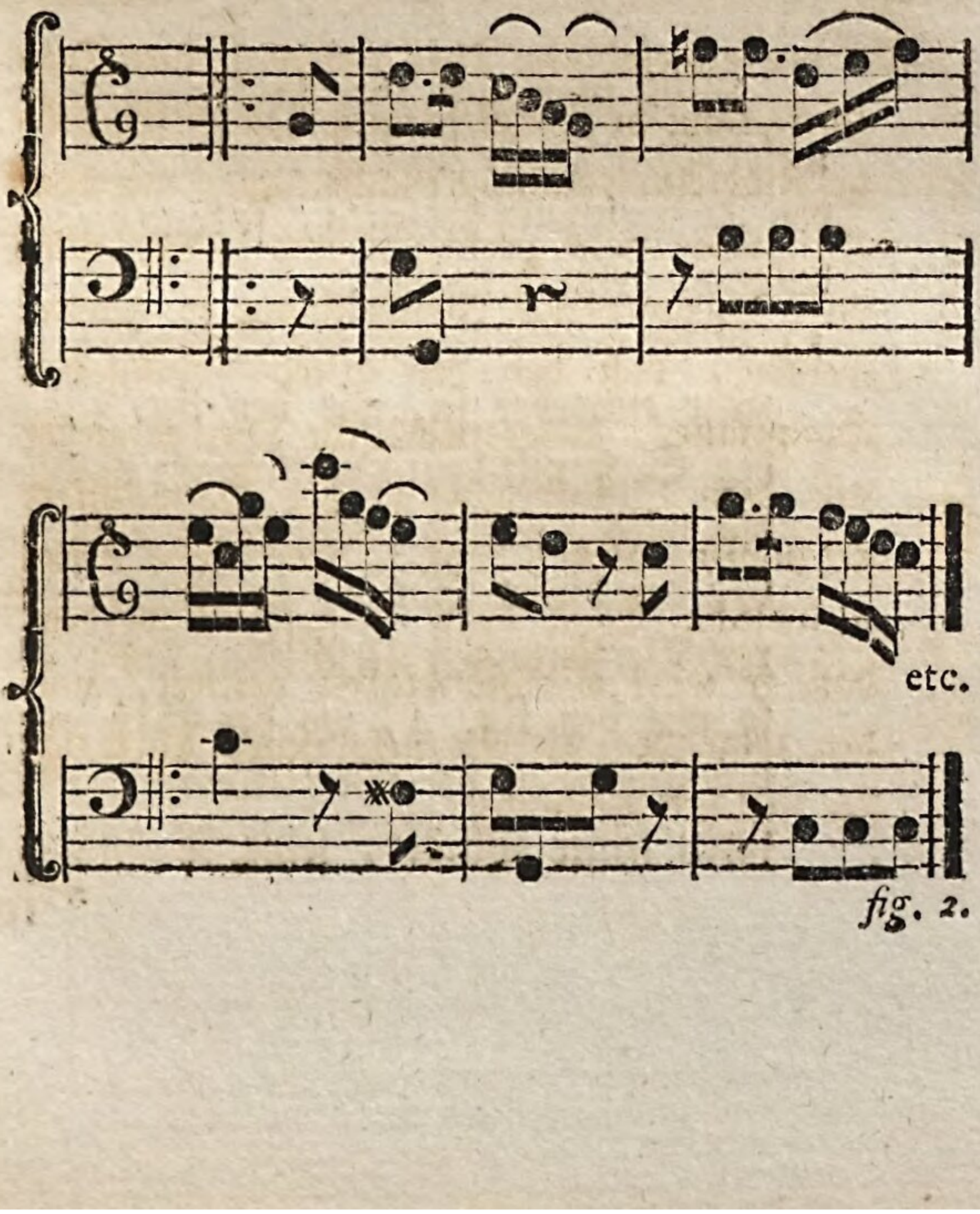
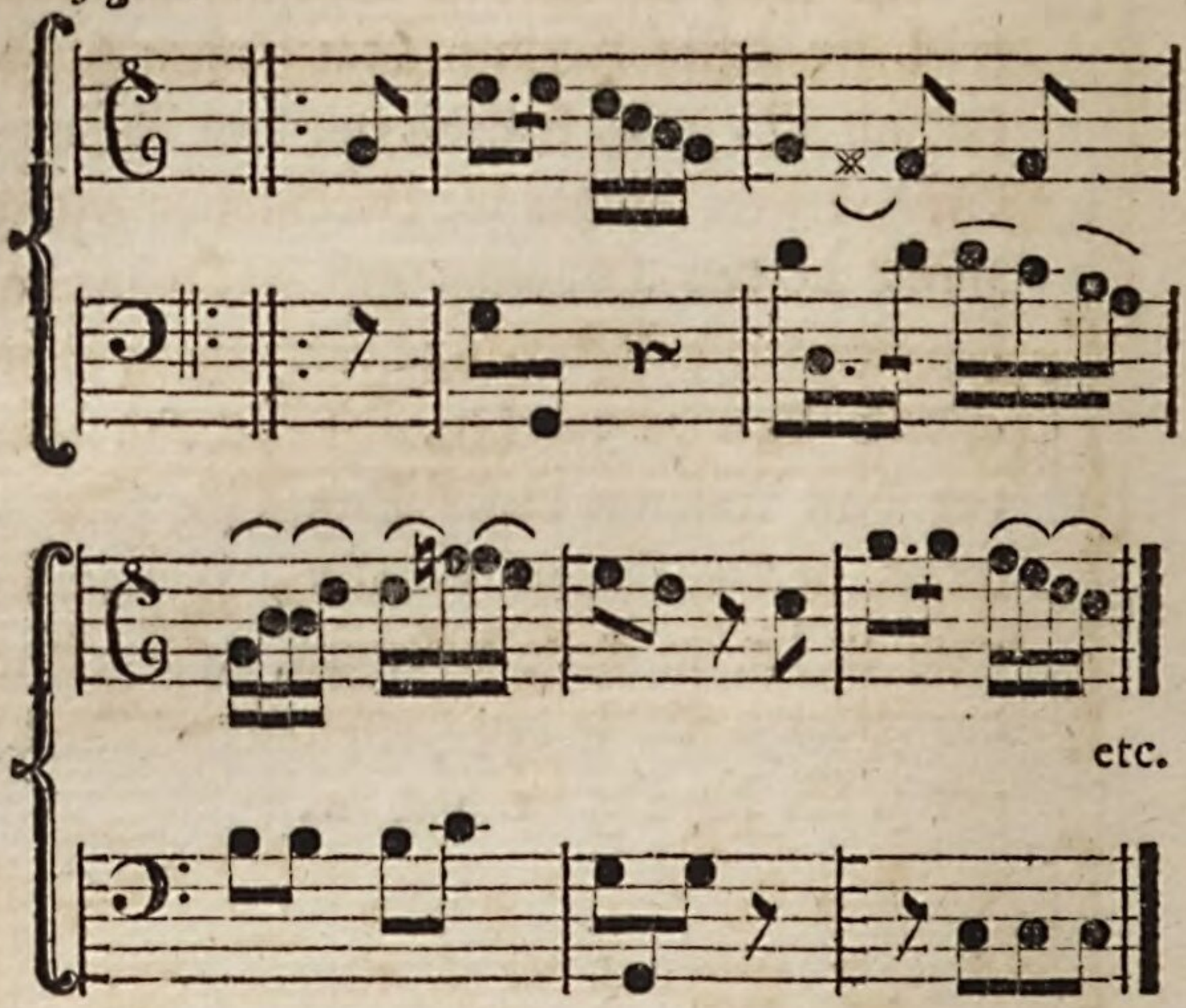


fig. 2.

fig. 2.



etc.

Will man sich aber in diesem dritten melodischen Theile zugleich einer durchgehenden Ausweichung bedienen, so kann die Modulation geführt werden,

1) in die weiche Tonart der Secunde; und zwar entweder so, wie bey fig. 3, wo der Satz mit dem Quintabsatze vollständig wird, weil die Cäsuren der beyden Glieder dieses Satzes, in Ansehung ihrer Verzierungen verschieden sind; oder so wie bey fig. 4, wo der Satz wegen der Gleichheit der Verzierungen der Cäsuren seiner Glieder, seine Vollständig-

keit

keit nicht erreicht, sondern sich unmittelbar an den folgenden Schlußsatz anschließt.

fig. 3.

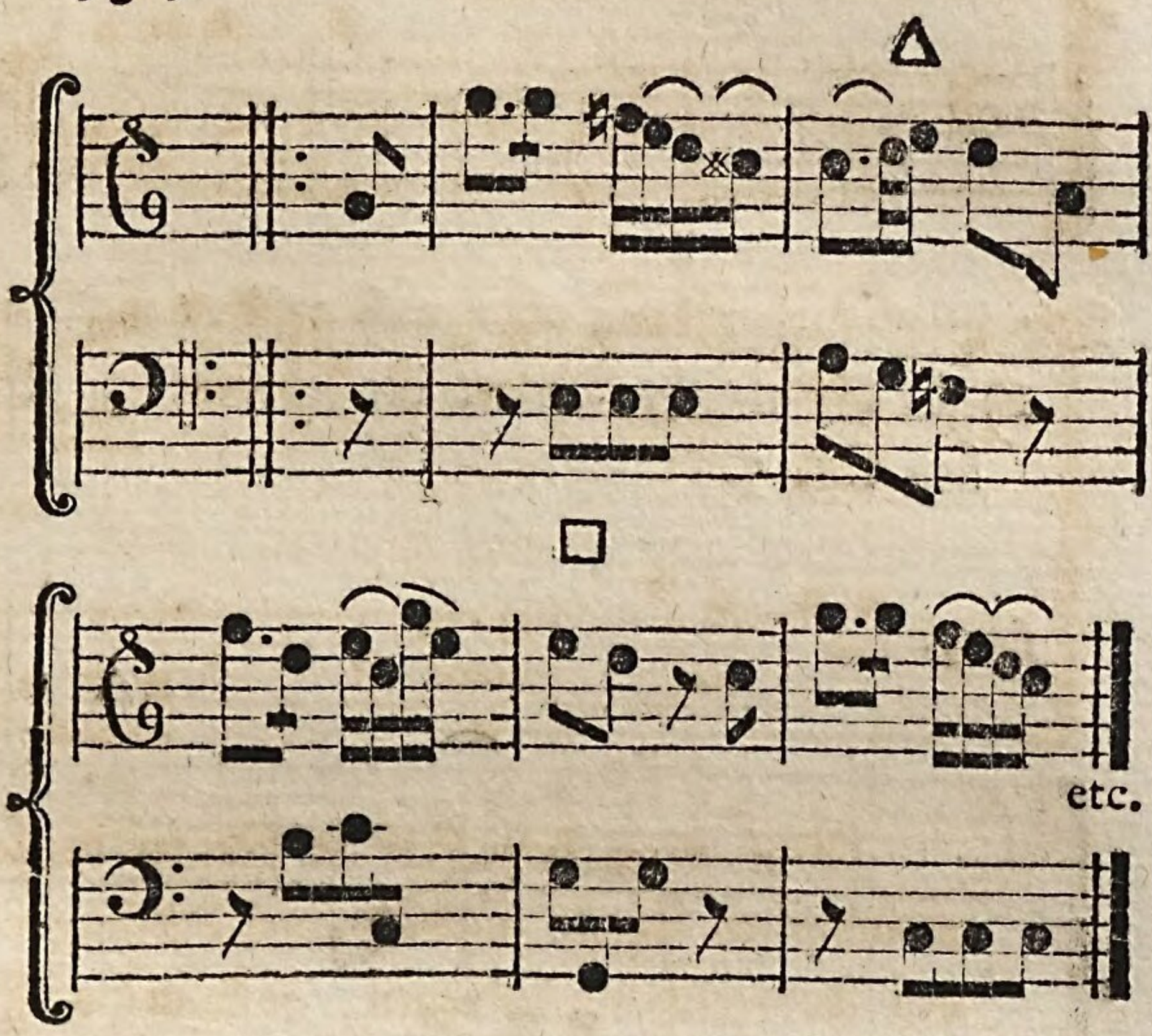
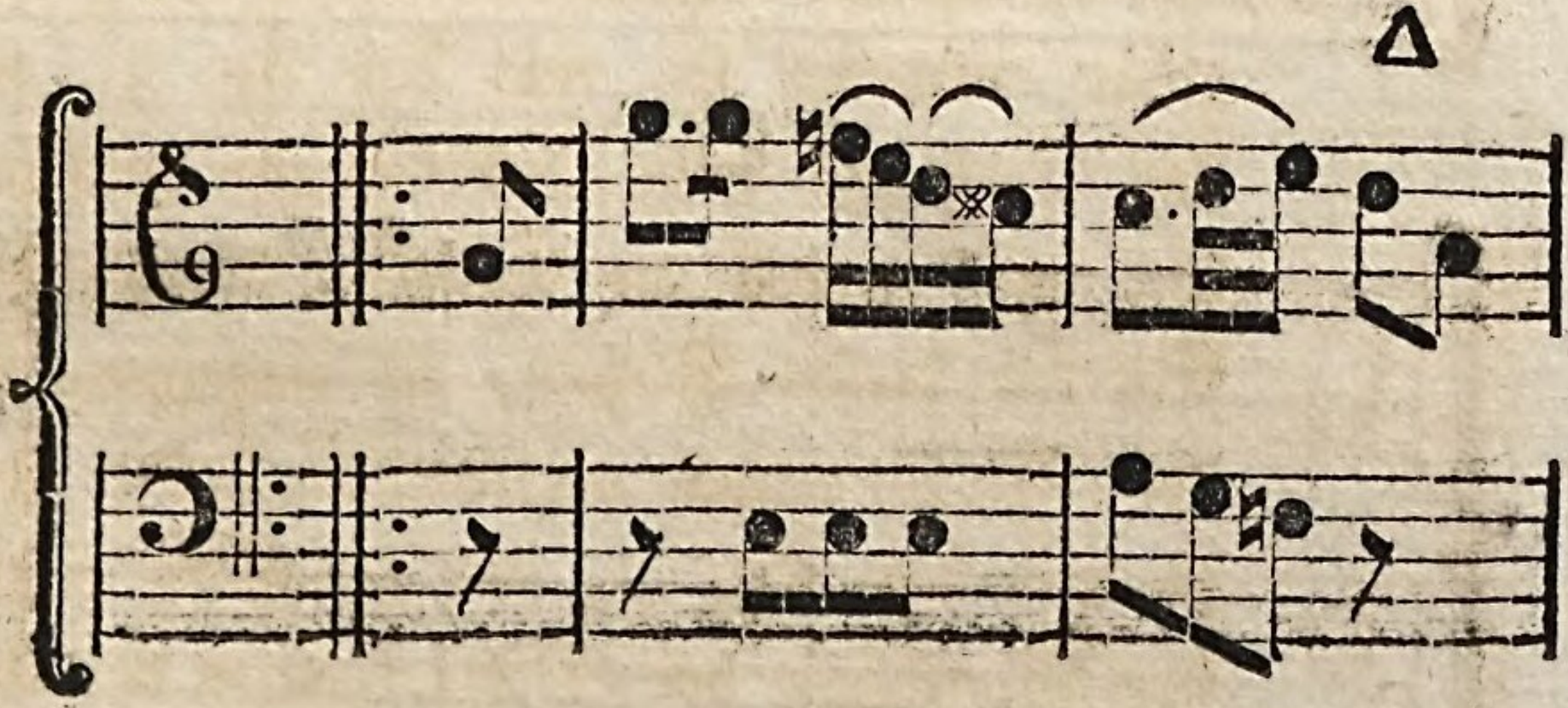
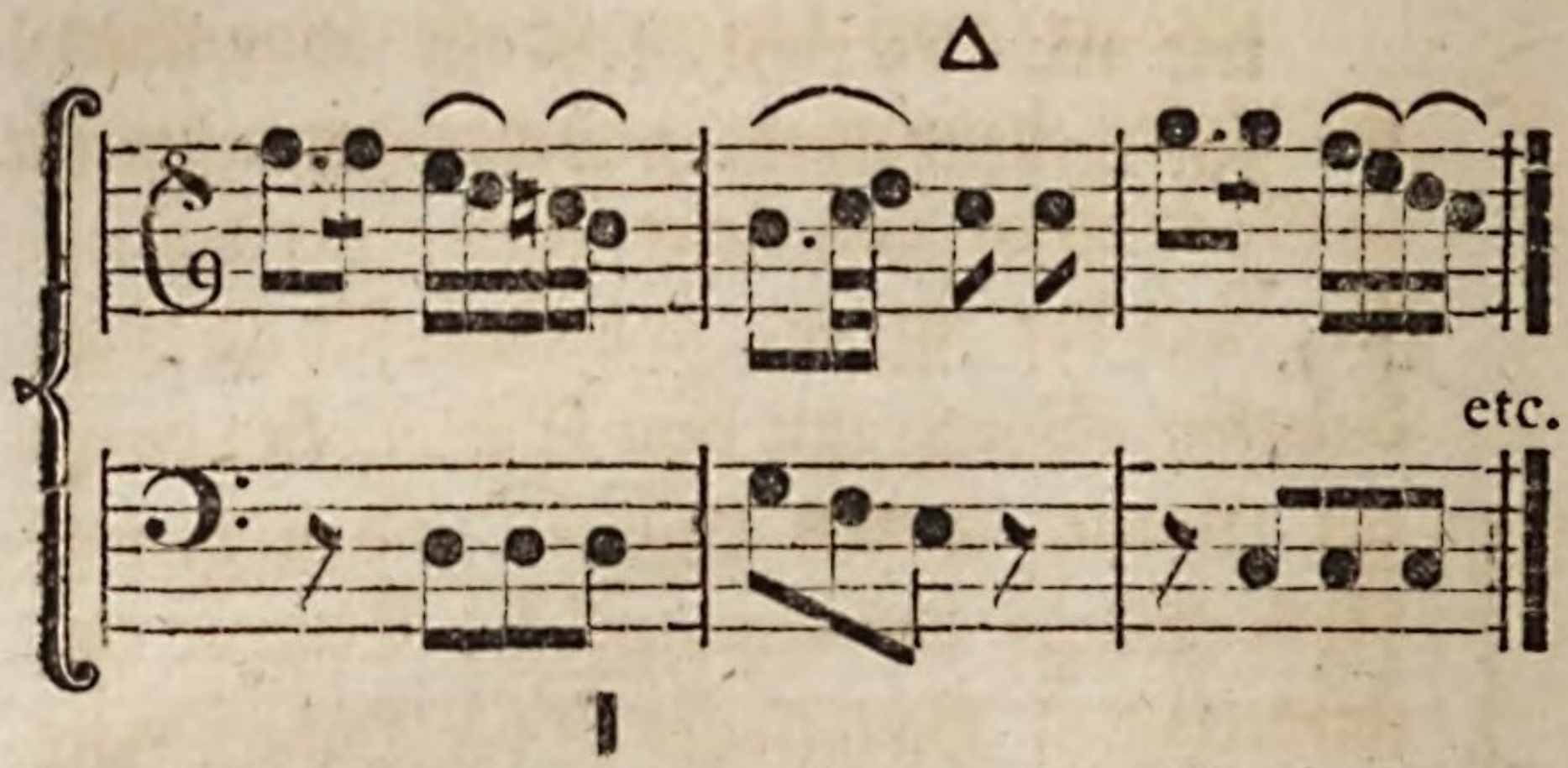


fig. 4.

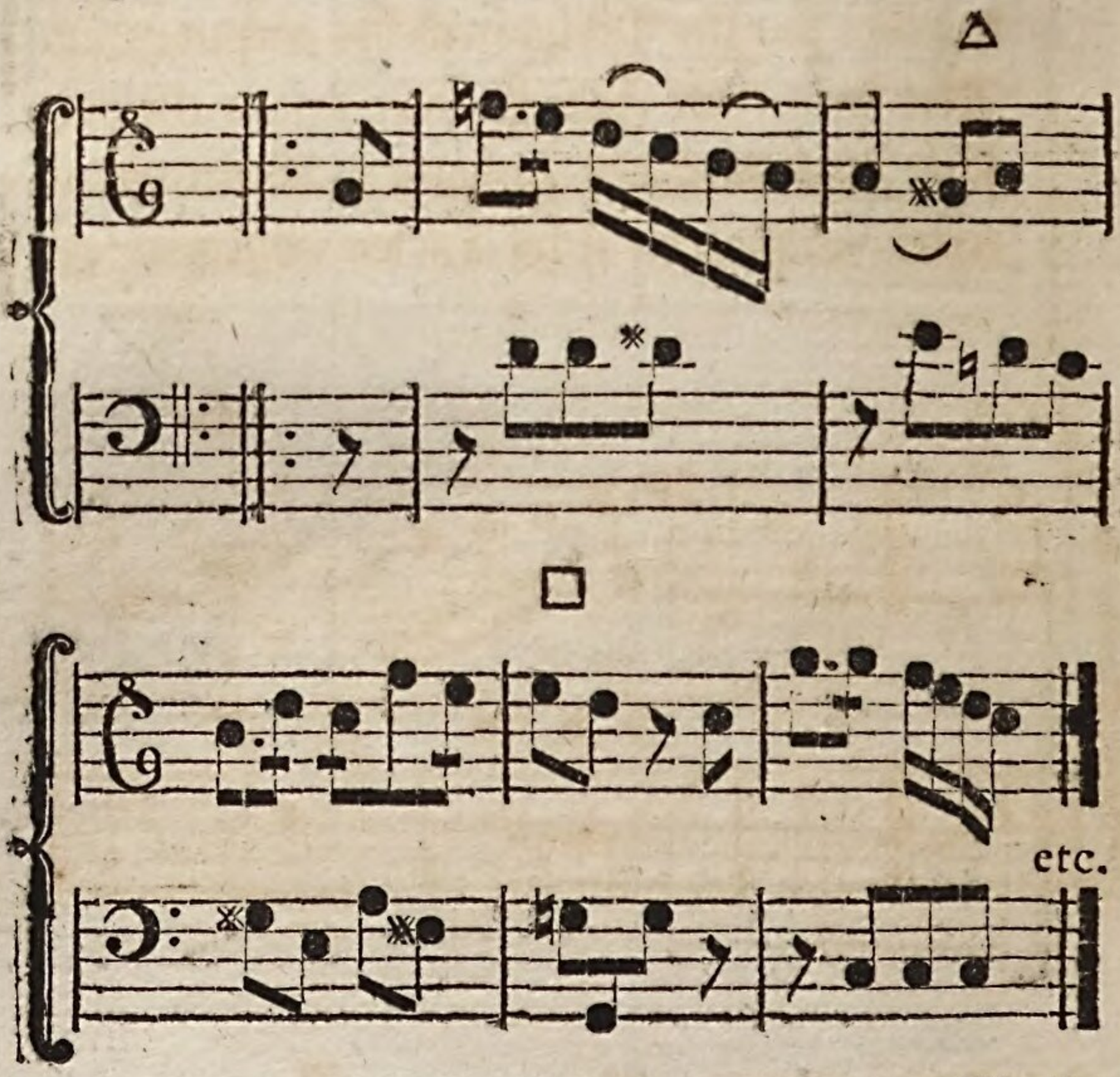




Die Modulation kann aber auch geführt werden,

2) in die weiche Tonart der Sexte; z. B. bey fig. 5.

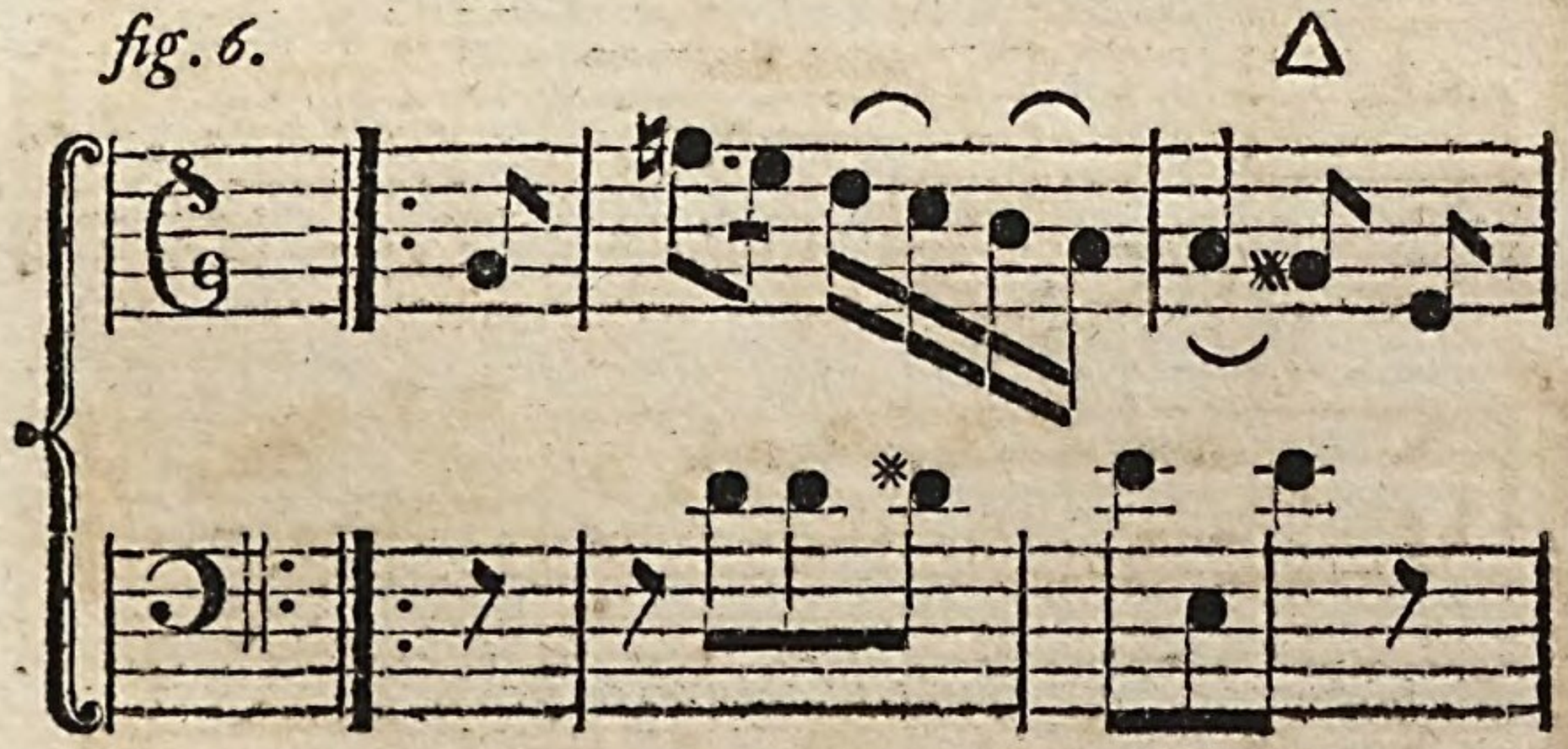
fig. 5.



Wollte

Wollte man diesem Satze seine Vollständigkeit benehmen, und das ganze zweyte Glied einen Ton tiefer setzen, als das erste, wie bey fig. 6, so befände sich die Modulation alsdenn mit dem Schlusse des zweyten Gliedes in der Quinte, und in diesem Falle würde der unmittelbare Eintritt des wiederholten Hauptsatzes in der Haupttonart eine schlechte Würkung machen. Wird hingegen der unvollständige Satz bey fig. 6. vermittelst eines Anhanges, welcher mit dem Quintabsatze schließt, vollständig gemacht, wie bey fig. 7, so ist alsdenn wider den ganzen Perioden nichts einzuwenden. Aber in diesem Falle ist unser dritter melodischer Theil durch den Anhang zu einem erweiterten Satze von sechs Tacten angewachsen.

fig. 6.



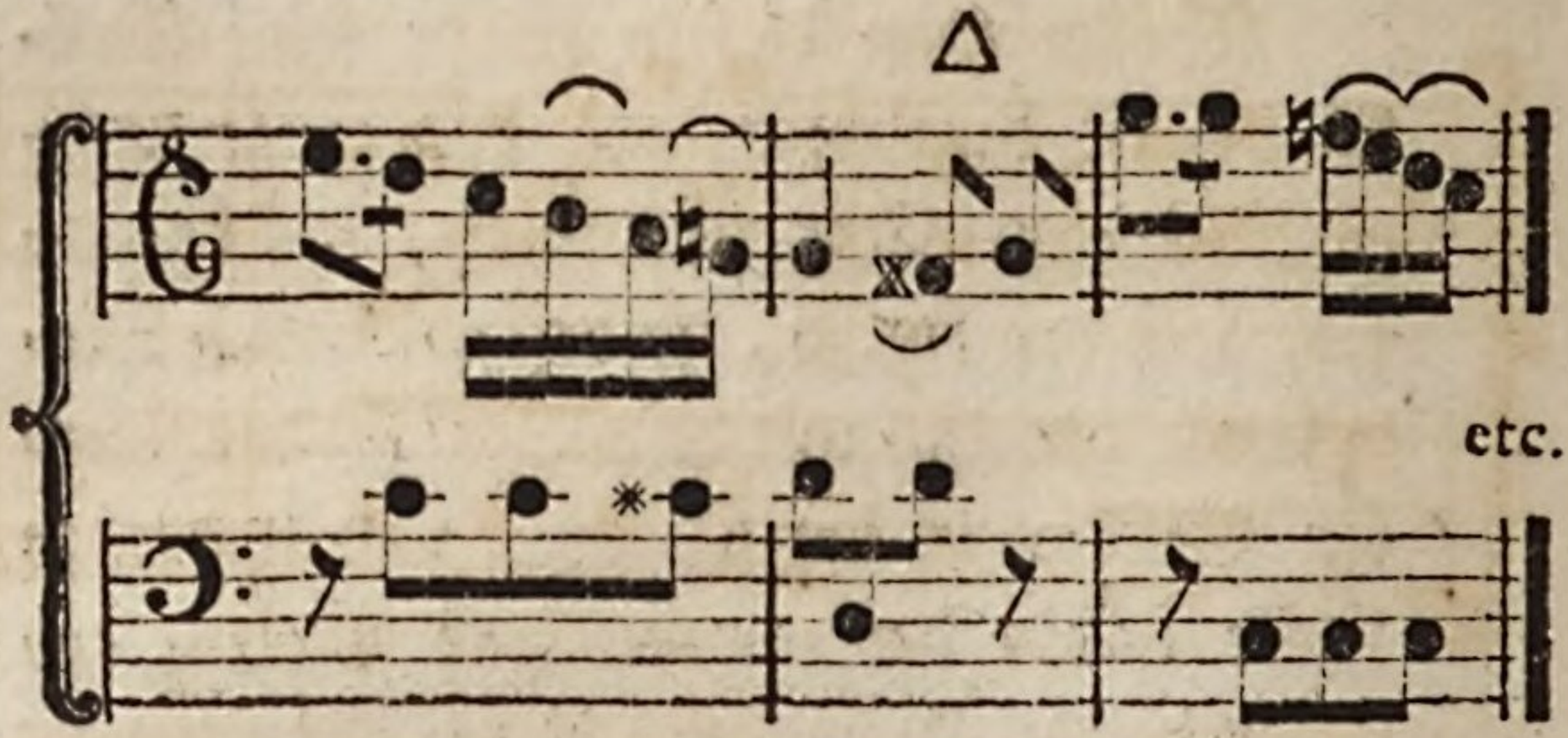
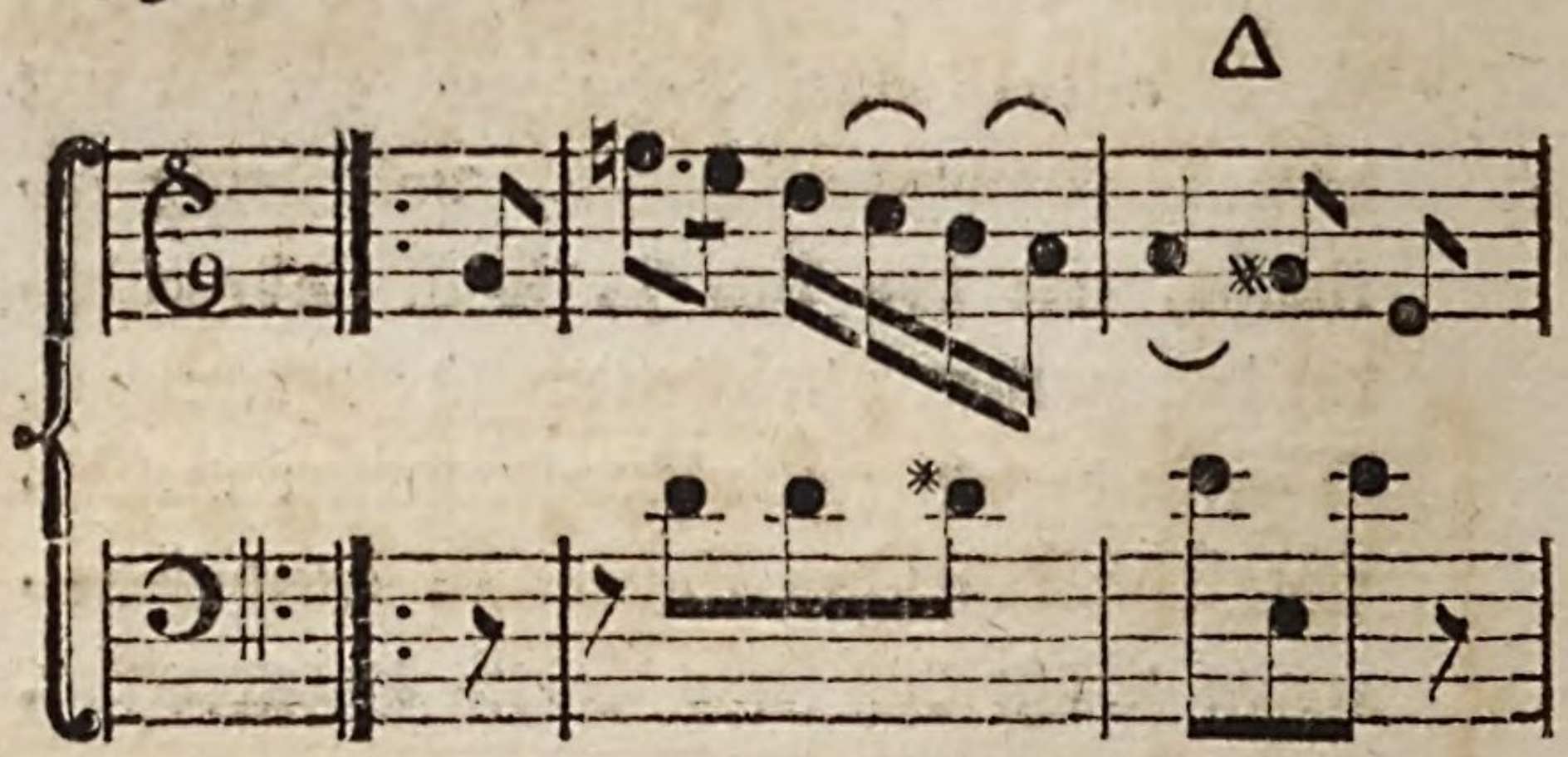
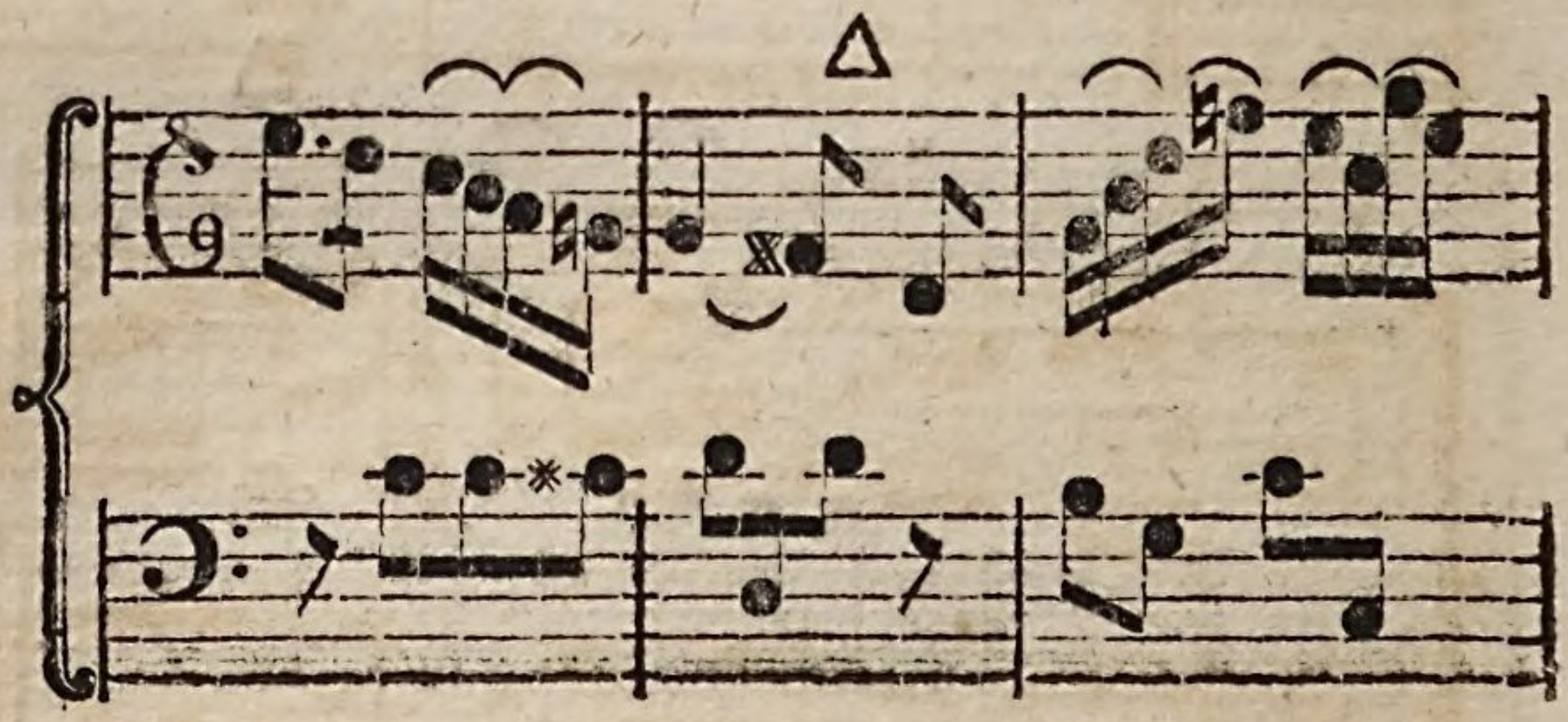
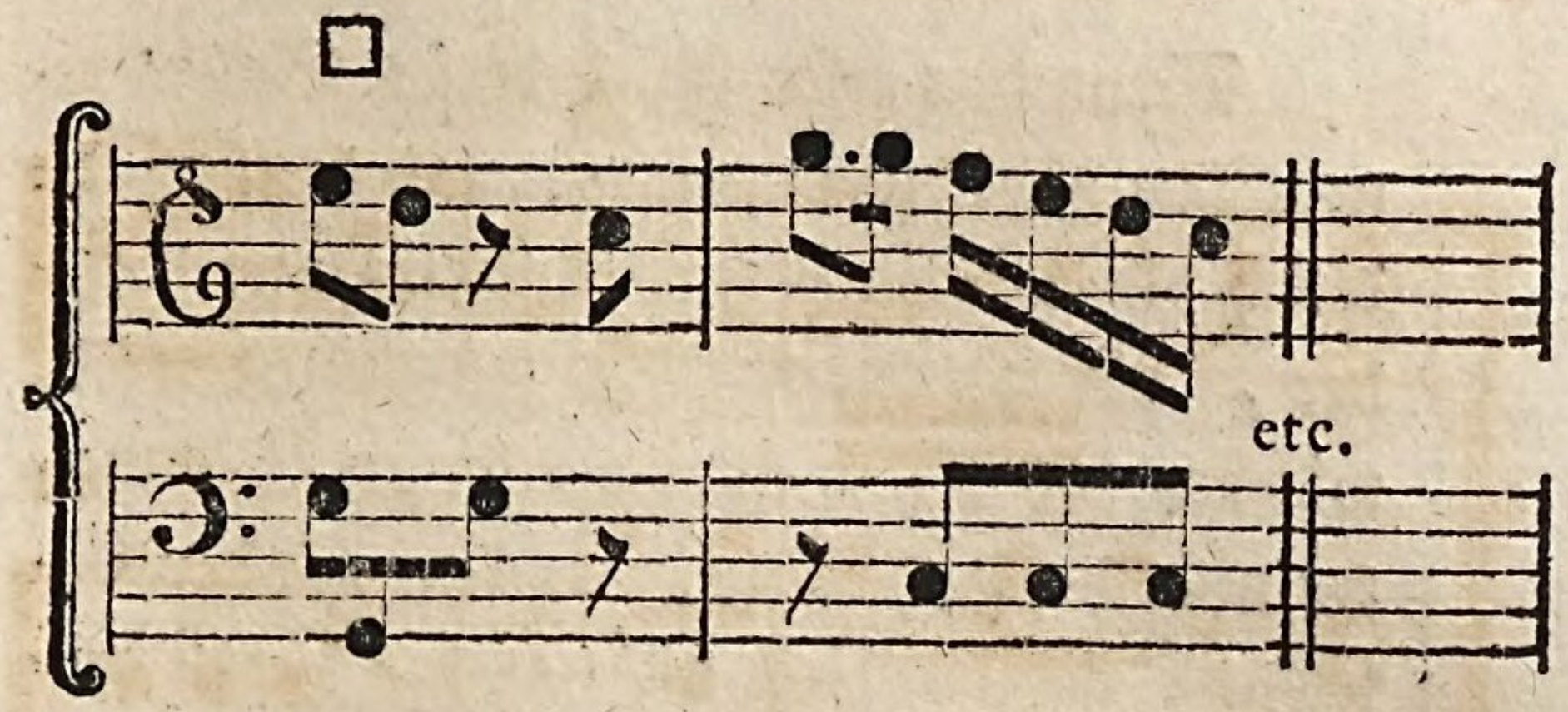


fig. 7.



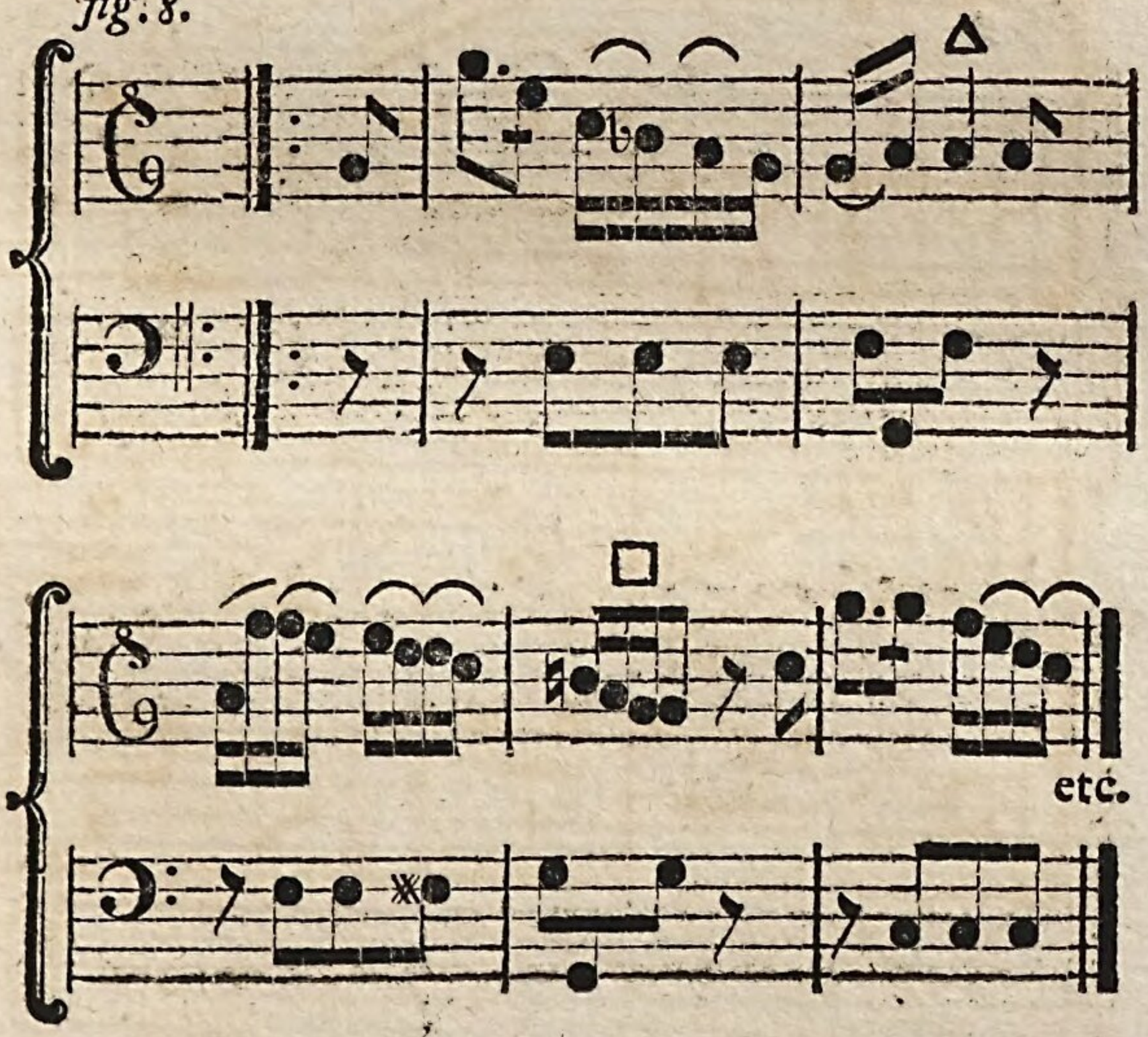




Die durchgehende Ausweichung des dritten melodischen Theils kann

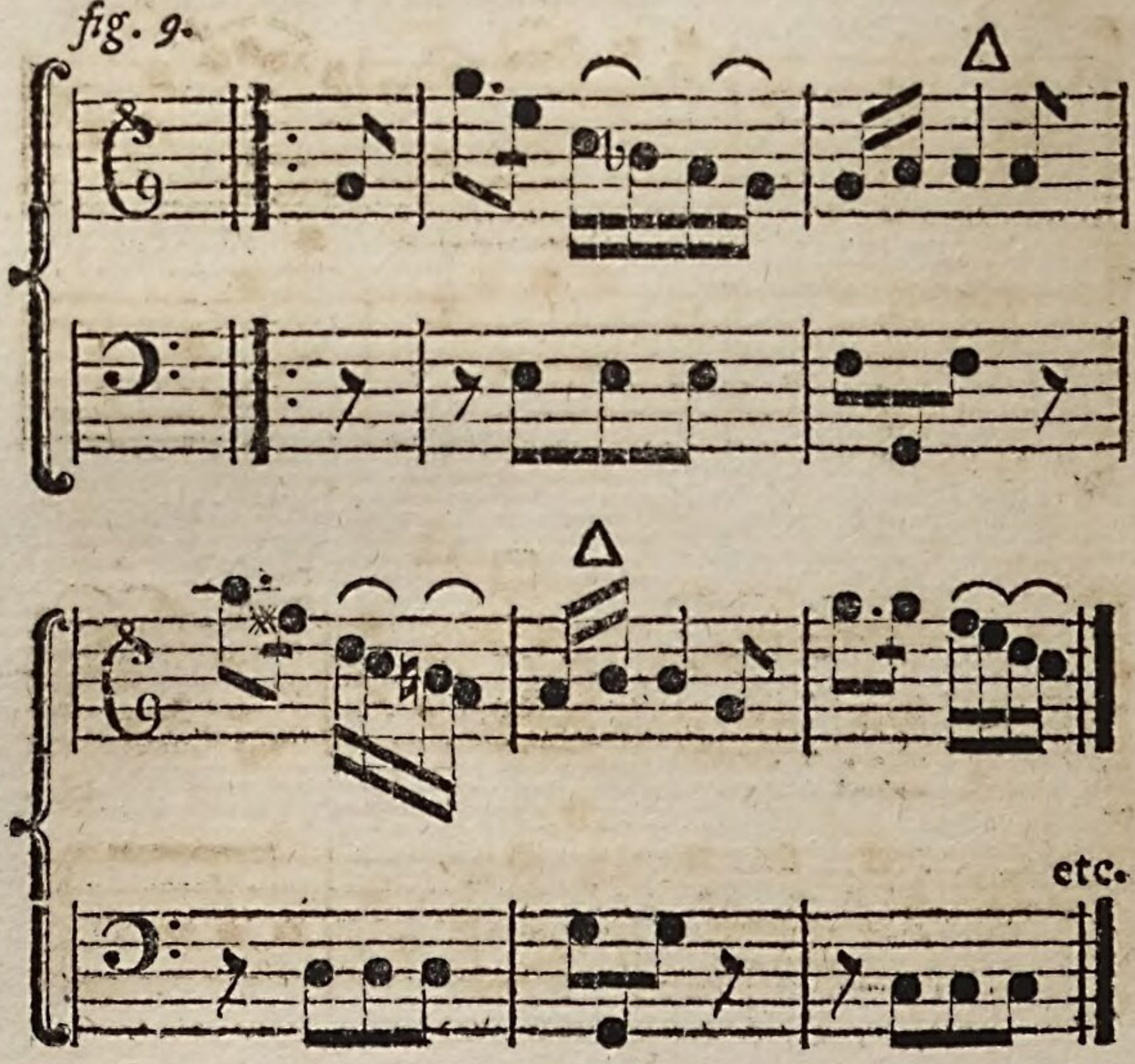
3) auch in die harte Tonart der Quarte geleitet werden; z. B. bey fig. 8.

fig. 8.



Wenn das erste Glied dieses Satzes einen Ton höher transponirt, und dem Satze durch die Gleichheit der Cäsuren seiner Glieder, die Vollständigkeit genommen wird, wie bey fig. 9, so ist wider diesen Satz weiter nichts einzuwenden, als daß ihn der Geschmack unserer Zeit nicht billigt, weil dergleichen stufenweis aufwärts transponirte Sätze, die man Rosalien zu nennen pflegt, in den ältern Tonstücken sehr häufig gebraucht, und dadurch gewissermaßen zum Ekel worden sind.

fig. 9.



Durch-

Durchgehende Ausweichungen in die weiche Tonart der Terz kommen in kleinen Tonstücken eben so selten vor, als die Verwechslung der weichen Tonart mit der harten Tonart des Grundtones. Wenn man sich derselben bedienen will, so muß der Satz mehrentheils erweitert werden, damit man wieder mit dem Schlusse desselben den Quintabsatz der Haupttonart hören lassen kann, ehe der Schlußsatz anhebt; z. B. bey fig. 10. und 11.

fig. 10.

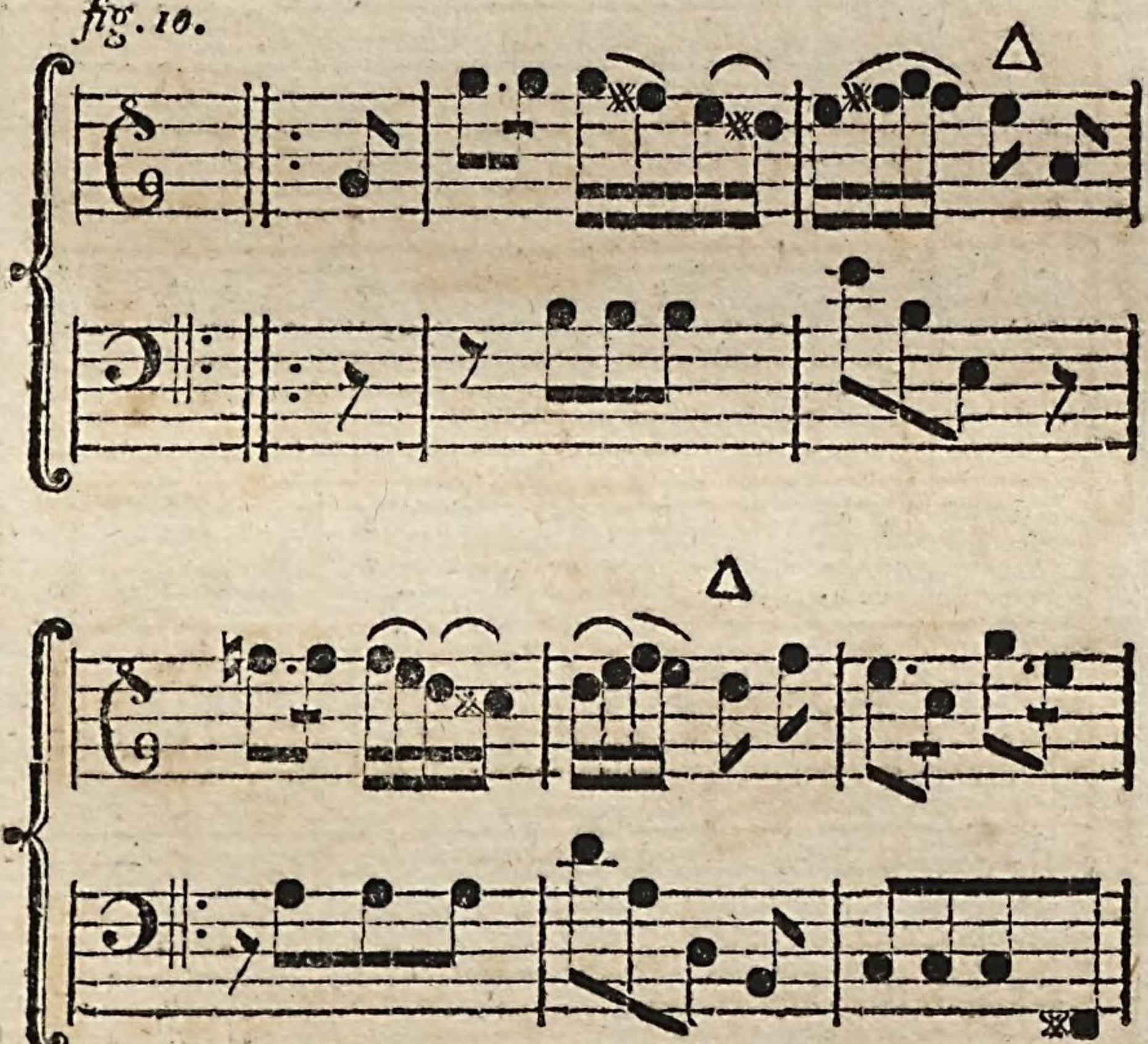


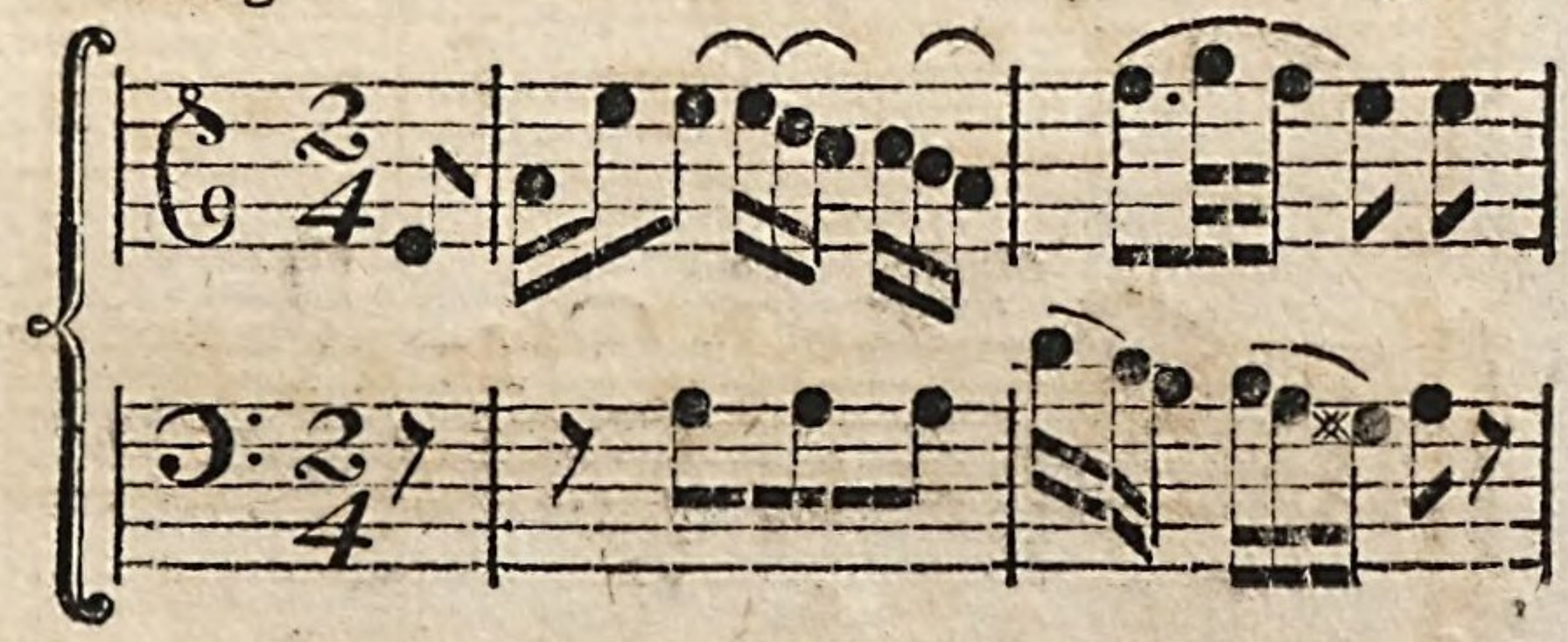
fig. 11.

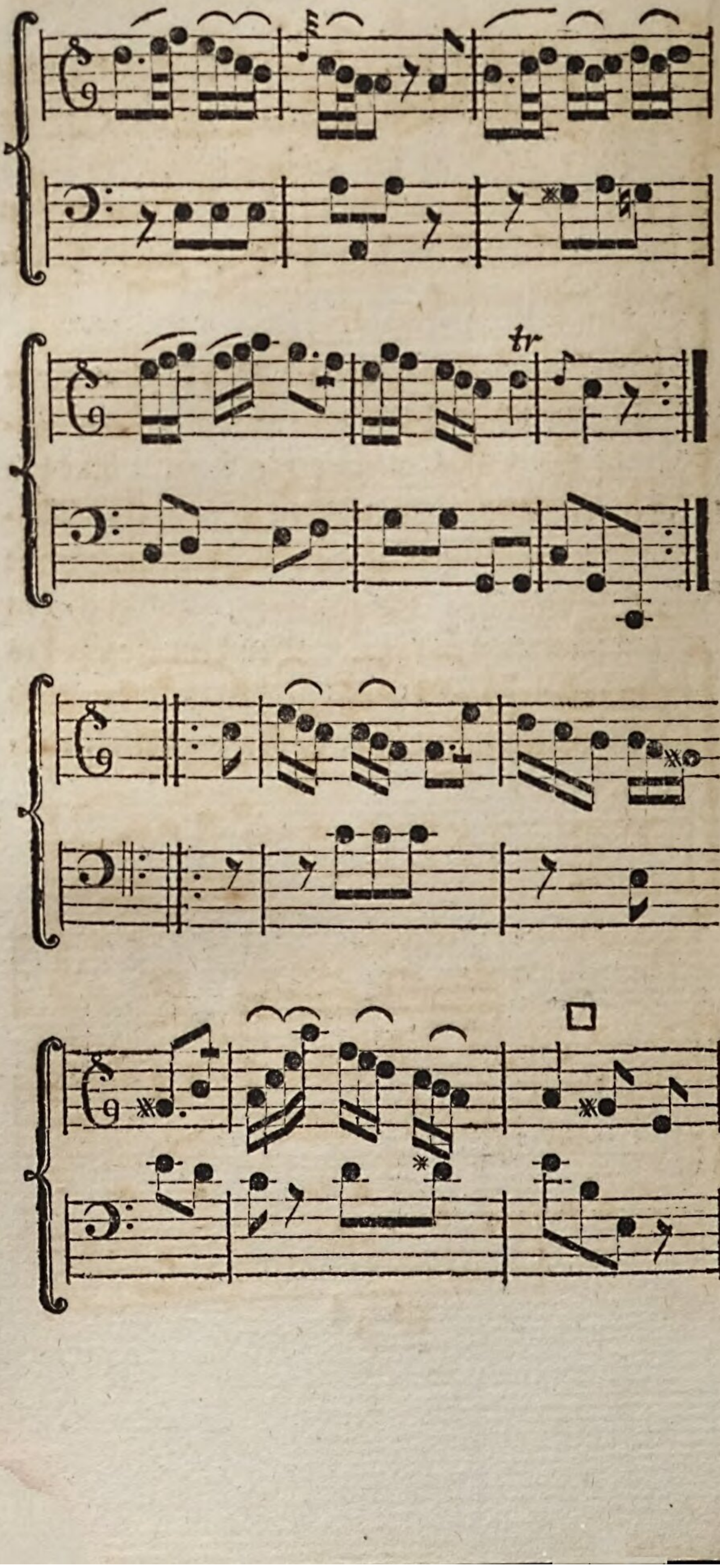
§. 32.

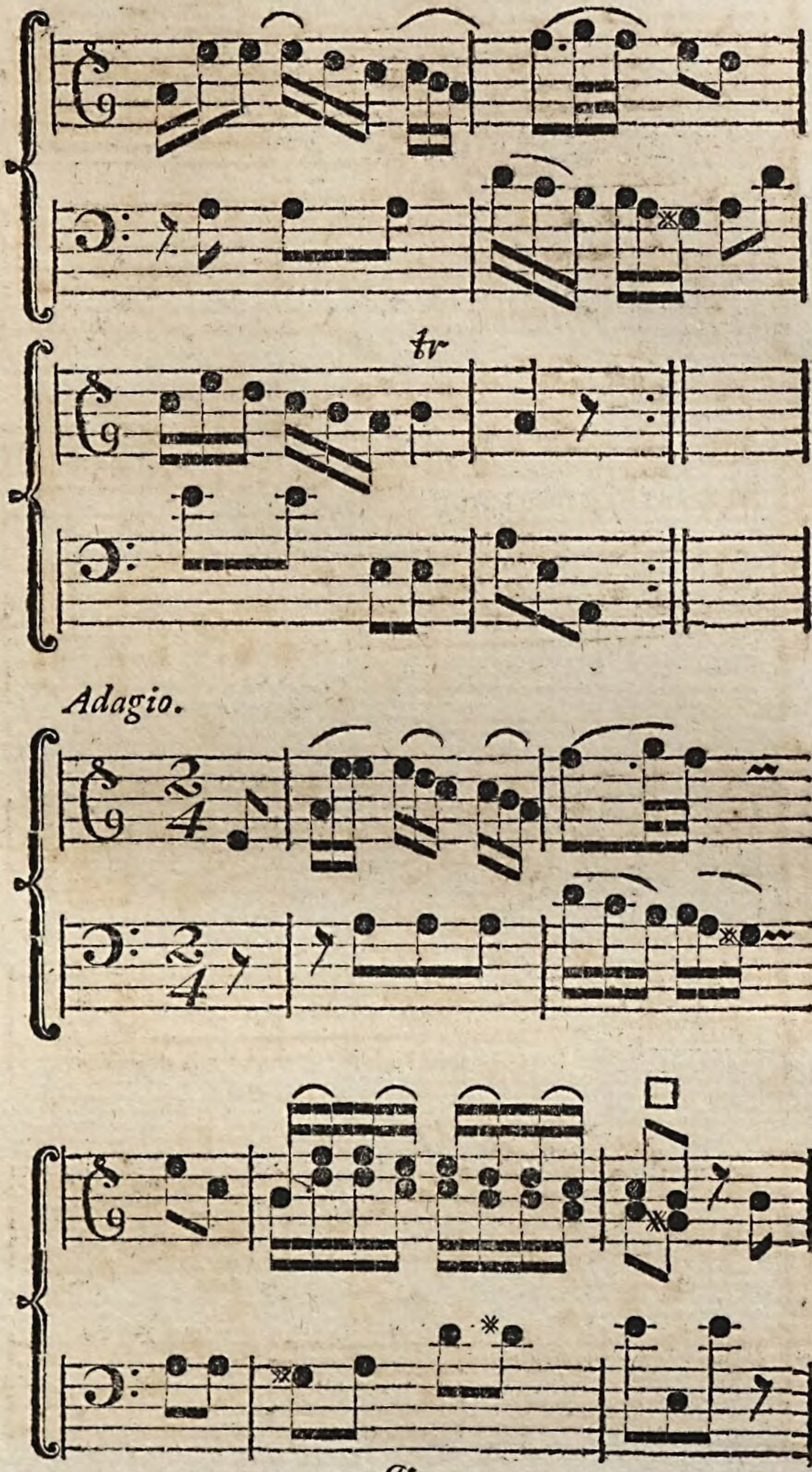
Wenn bey unsern kleinen Tonstücken die weiche Tonart zum Grunde gelegt, und der zweyte melodische Theil in der Quinte geschlossen wird, so sind die interpunctischen Formen denjenigen völlig gleich, die in dem vorhergehenden §. angezeigt worden sind.

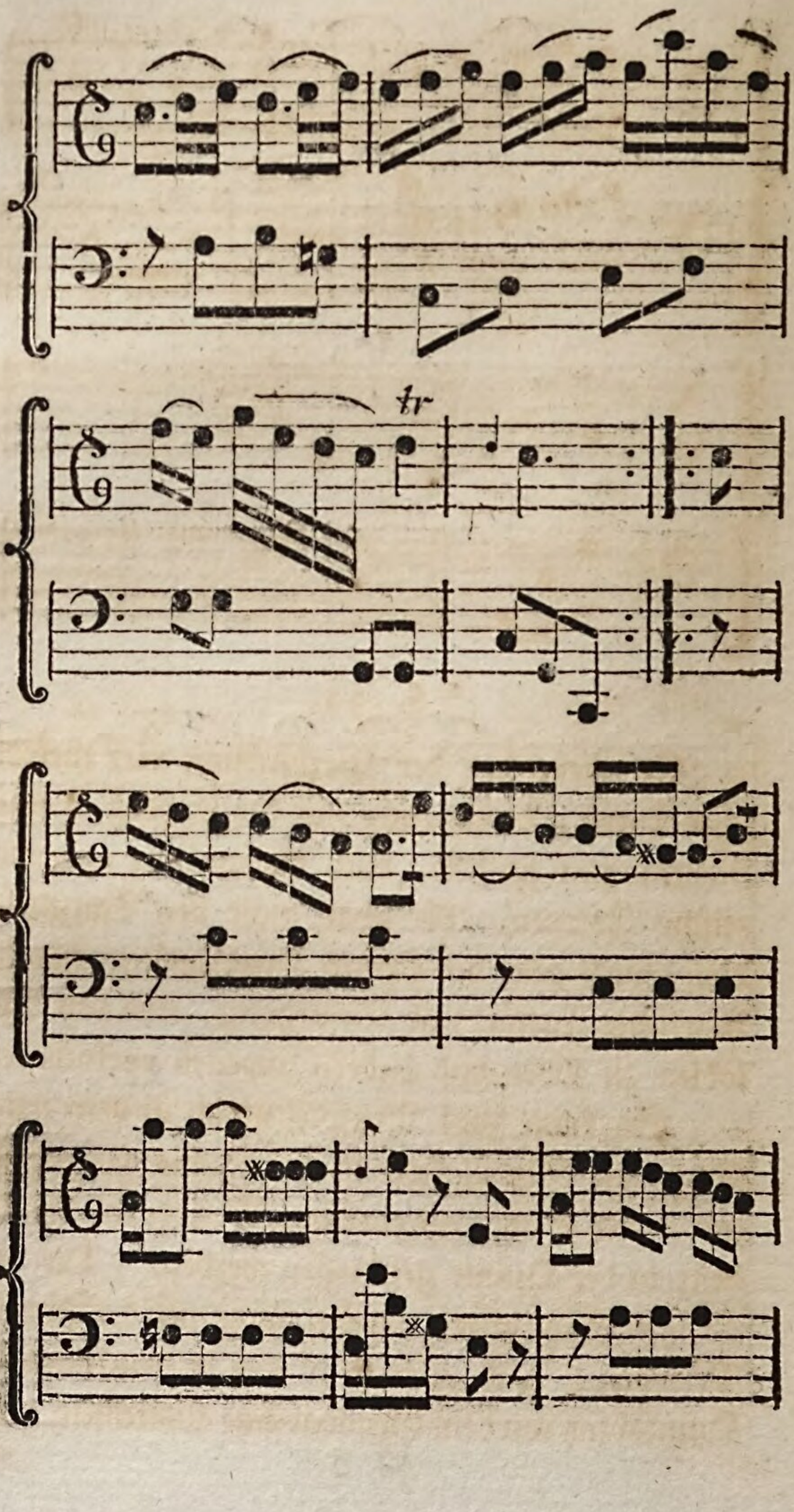
In der weichen Tonart schließt aber dieser zweyte melodische Theil eben so oft mit der Cadenz in der harten Tonart der Terz. Aus den beyden verschiedenen Formen des folgenden Adagio siehet man, daß alsdenn der erste melodische Theil sowohl den Grundabsatz, als auch den Quintabsatz machen kann. Von dem Absatze des dritten melodischen Theils gilt hier eben das, was in dem vorhergehenden §. davon angemerkt worden ist.

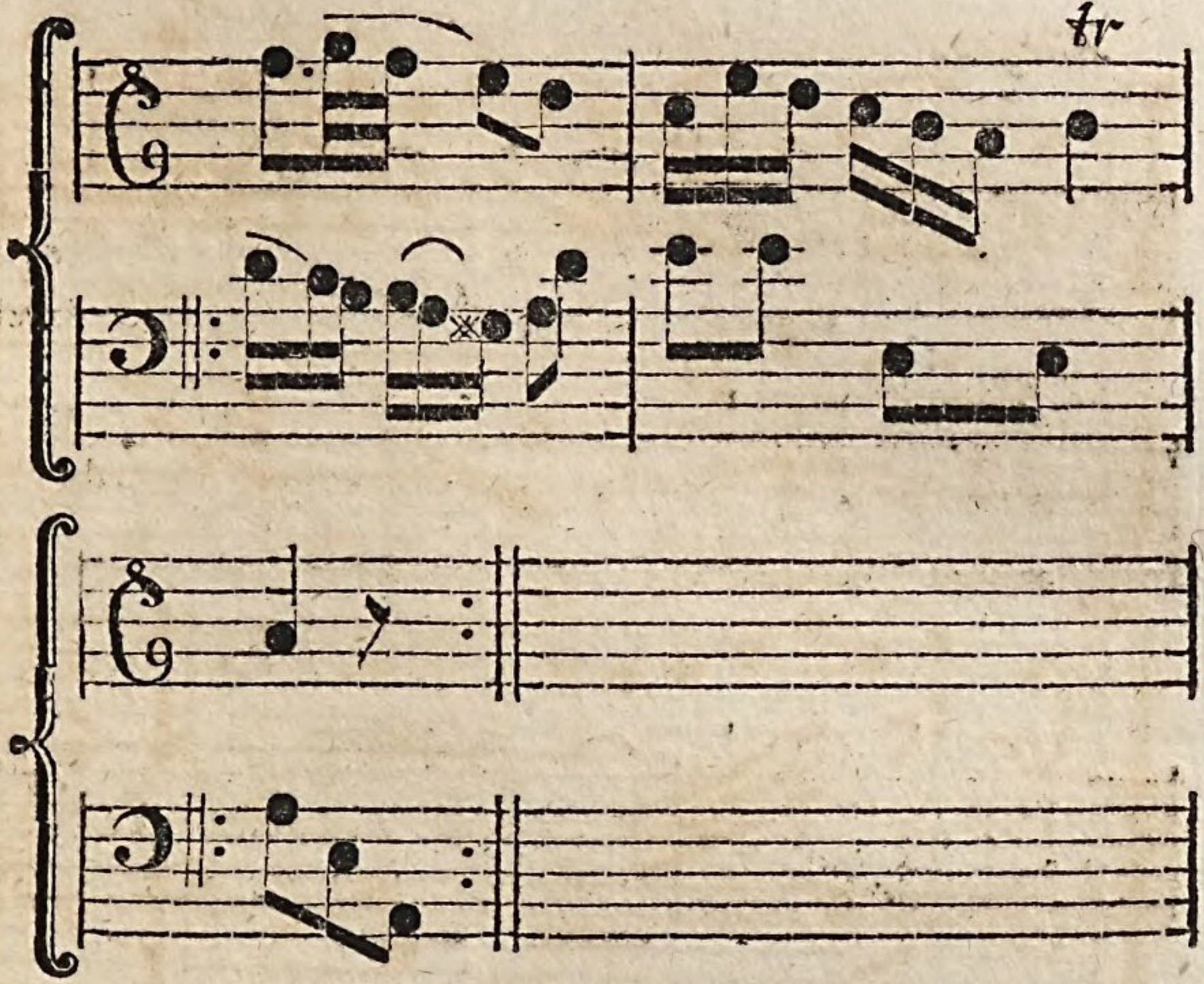
Adagio.






tr
Adagio.


tr



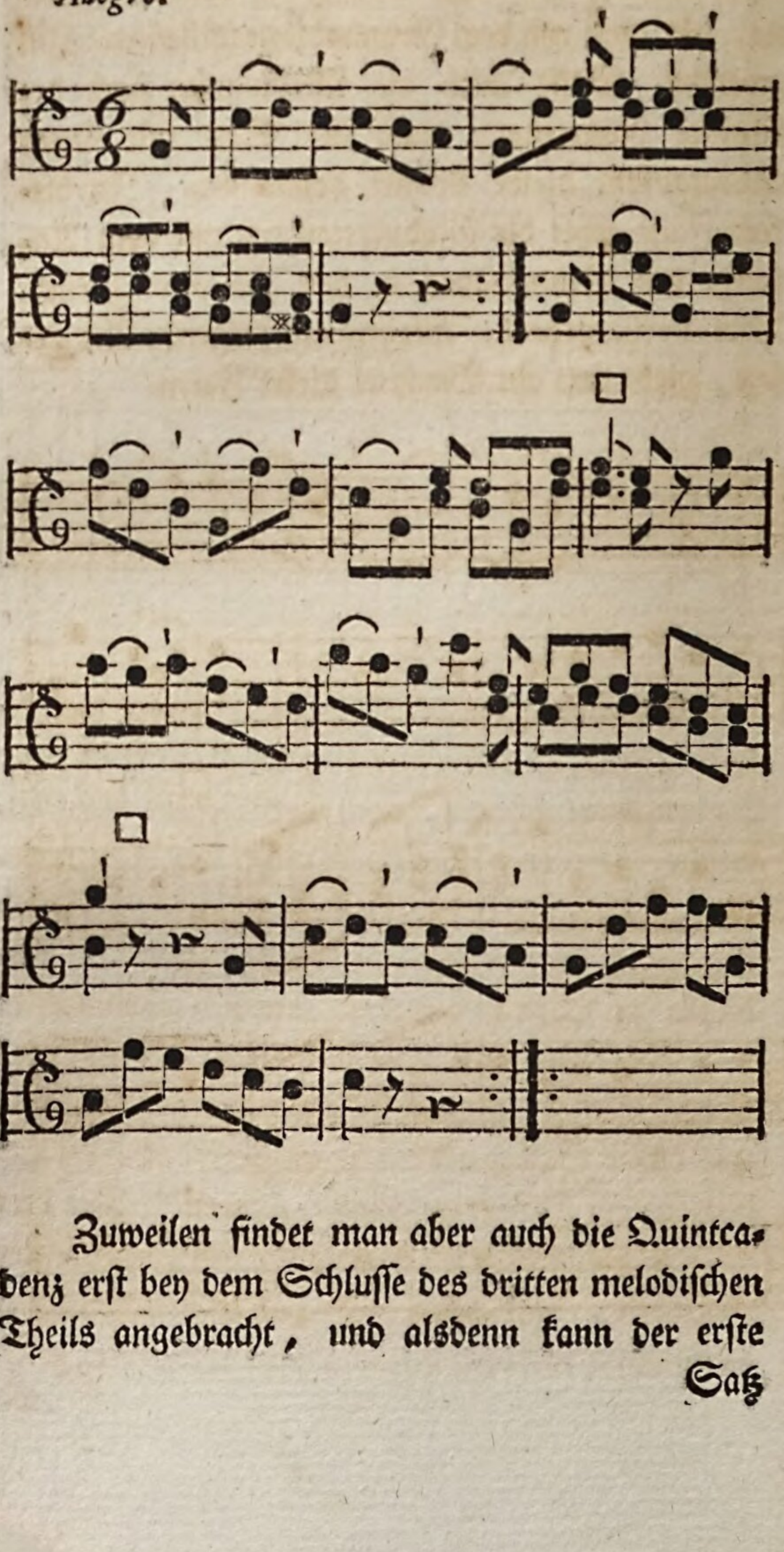
§. 33.

Es giebt bey der Verbindung vier melodischer Theile, deren einer mit der Cadenz in einer Nebentonart schließt, noch verschiedene interpunctische Formen, die zwar nicht bey Tanzmelodien, wohl aber bey kleinen Handstücken von willkührlicher Tactart und Bewegung, und bey Melodien zu Oden und Liedern zuweilen vorkommen.

So kann zum Beyspiel gleich in dem ersten Satze die Modulation in die Quinte hingeleitet, und dieser Satz, als ein kurzer Periode mit der Cadenz in der Quinte geschlossen werden. Die drey übrigen Sätze bilden alsdenn zusammen den zweyten Perioden, und zwar so, daß in demselben der Quintabsatz mit dem Grundabsatze abwechselt; z. B.

Alle-

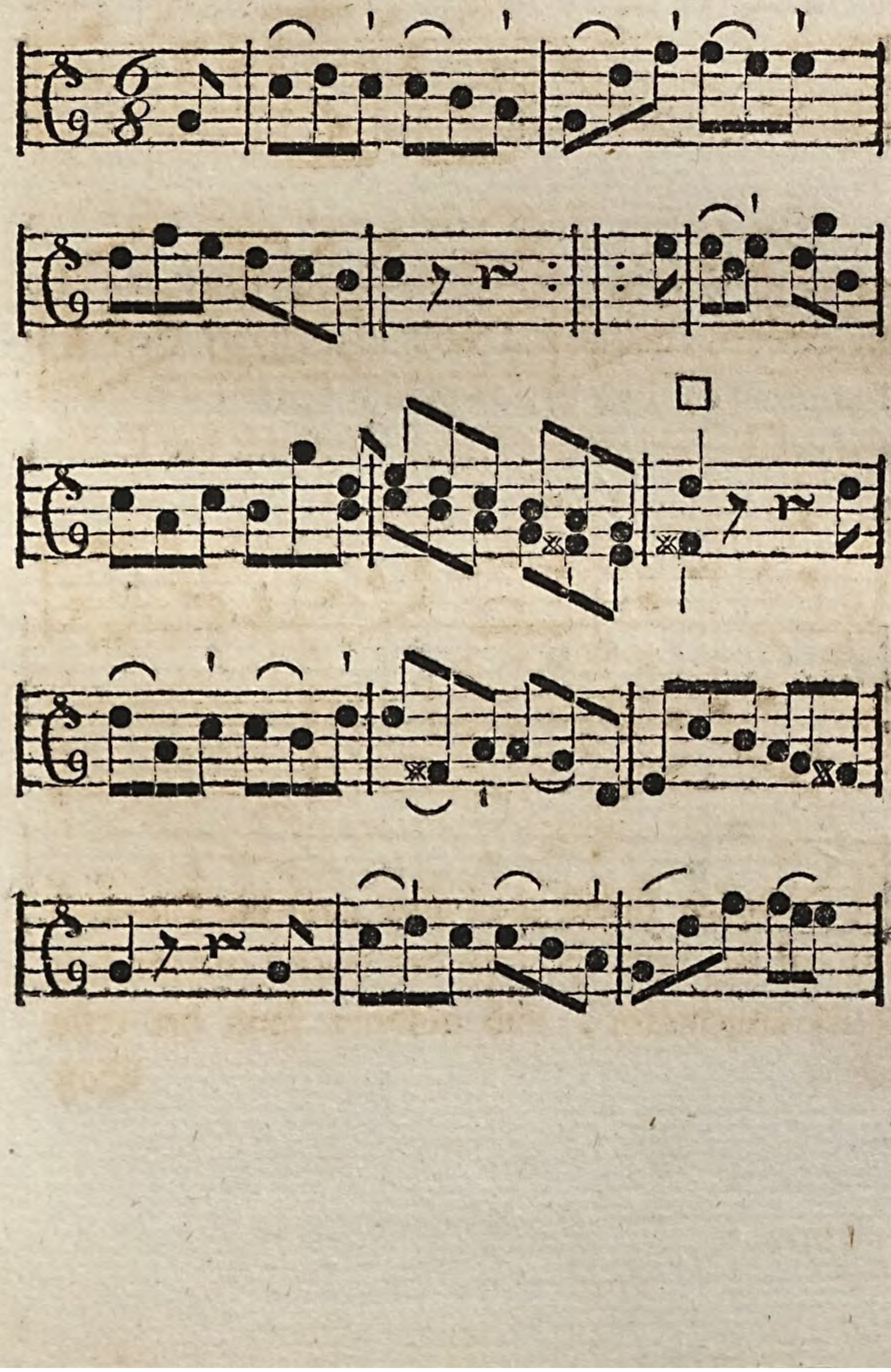
Allegro.

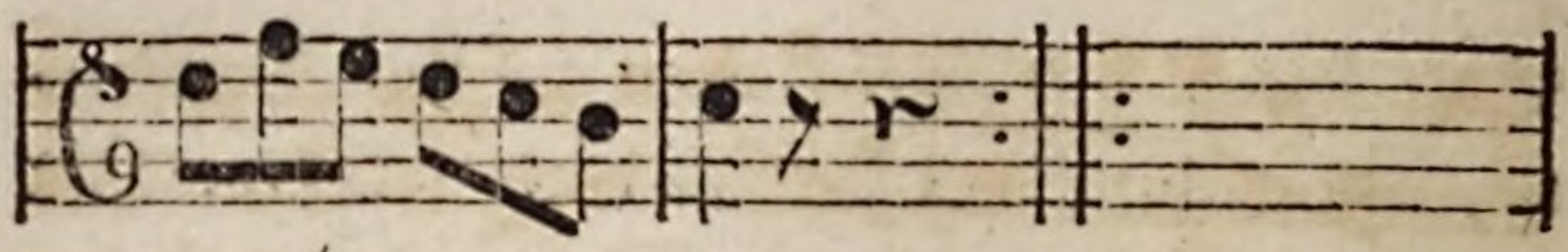


Zuweilen findet man aber auch die Quintcadenz erst bey dem Schlusse des dritten melodischen Theils angebracht, und alsdenn kann der erste

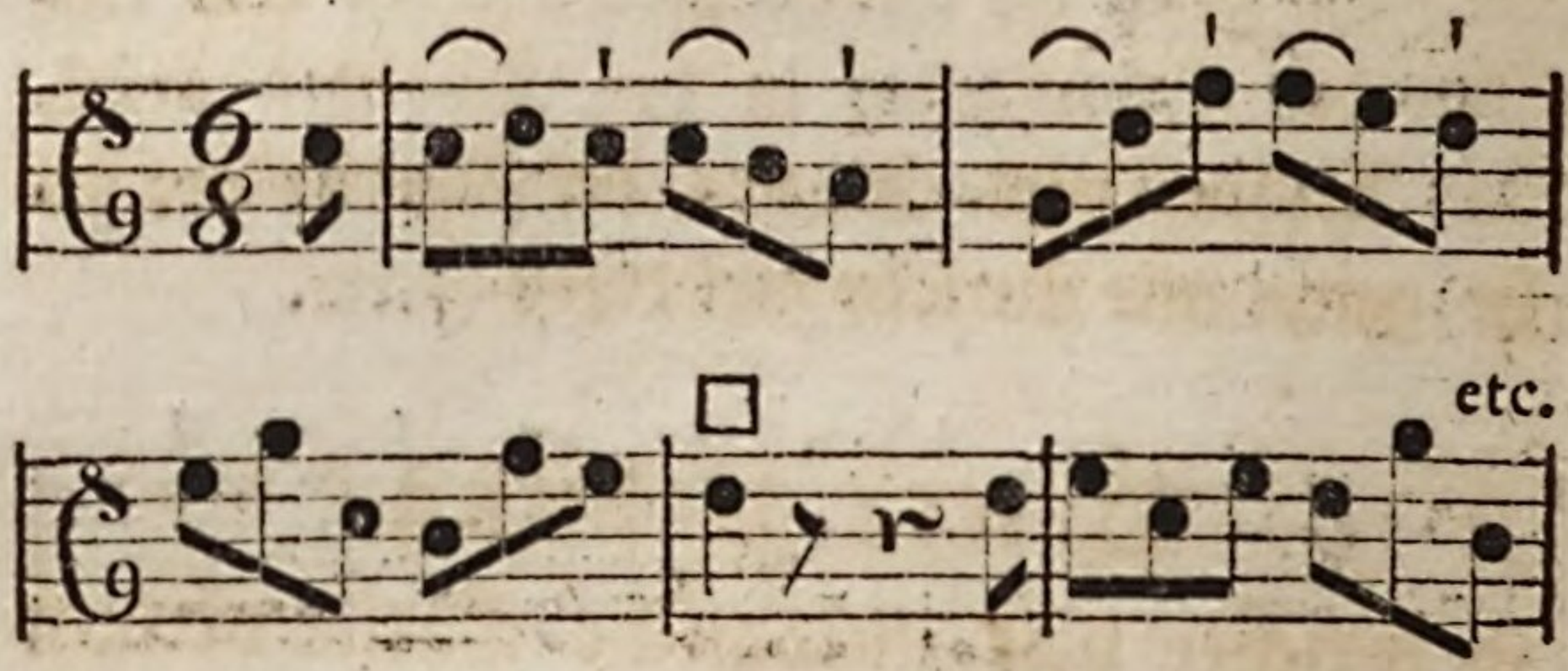
Satz

Satz sowohl mit einer Cadenz auf dem Grundtone, als auch mit dem Grundabsatze schließen. Im zweyten Satze wird die Modulation nach der Quinte hingeleitet, und der Satz mit einem Quintabsatze dieser Tonart geschlossen. In diesem Falle gehet die Modulation erst mit dem Anfange des Schlußsatzes in den Hauptton zurück. Das vorhergehende Allegro auf folgende Art gesezt, giebt uns ein Beyspiel dieser Form.

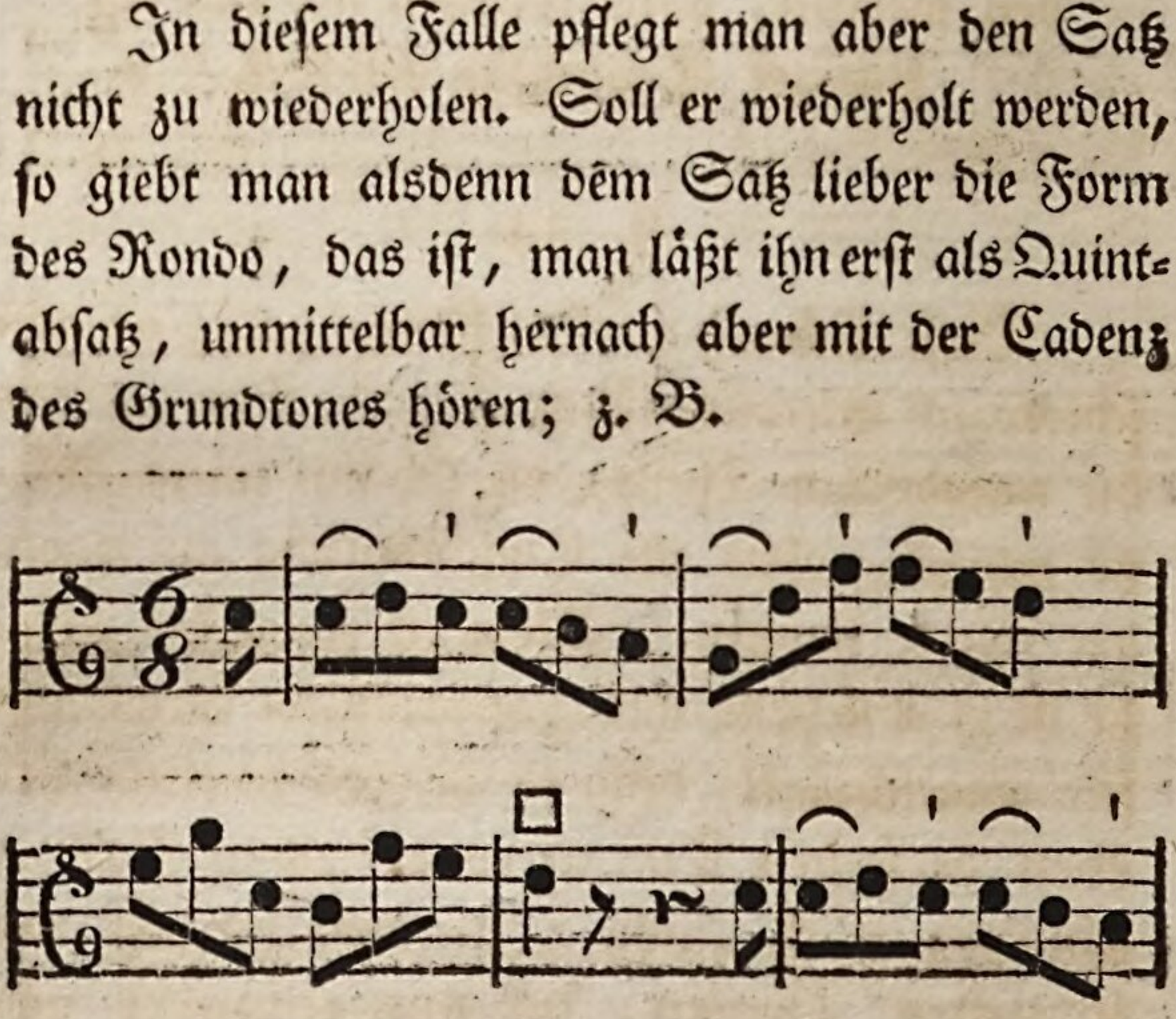


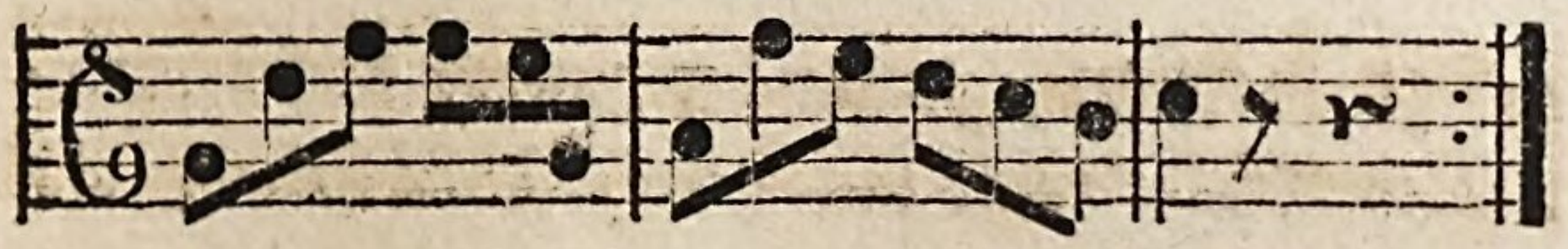


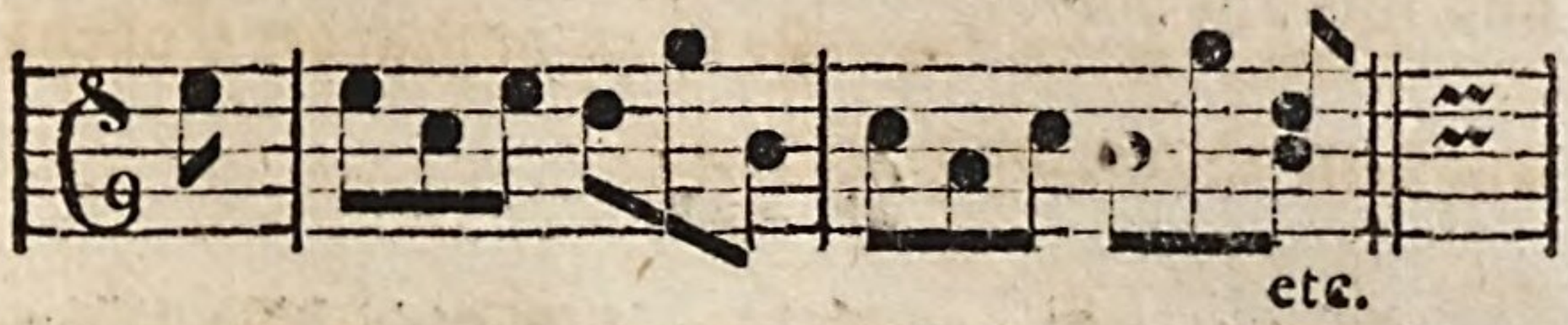
Oder, wenn der erste Satz anstatt der Cadenz mit dem Quintabsatze schließt;



In diesem Falle pflegt man aber den Satz nicht zu wiederholen. Soll er wiederholt werden, so giebt man alsdenn dem Satz lieber die Form des Rondo, das ist, man läßt ihn erst als Quintabsatz, unmittelbar hernach aber mit der Cadenz des Grundtones hören; z. B.







etc.

Alsdenn wird aber nach der Quintcadenz dieser ganze erste Periode wiederholt.

Dritte Uebung,
in welcher vier melodische Theile verbunden werden, unter welchen sich nur ein einziger Schlußsatz befindet.

§. 34.

Diese Uebung würde sehr reichhaltig an verschiedenen interpunctischen Formen seyn, wenn die melodischen Theile, die sich mit einem Absatze endigen, ohne alle Einschränkung auf einander folgen könnten. Allein die Folge der Absätze ist in Ansehung ihrer harmonischen Grundlage sehr eingeschränkt; denn es dürfen in einer und eben derselben Tonart weder zwey Grundabsätze, noch zwey Quintabsätze bey melodischen Theilen, die von einander verschieden sind, unmittelbar nach einander

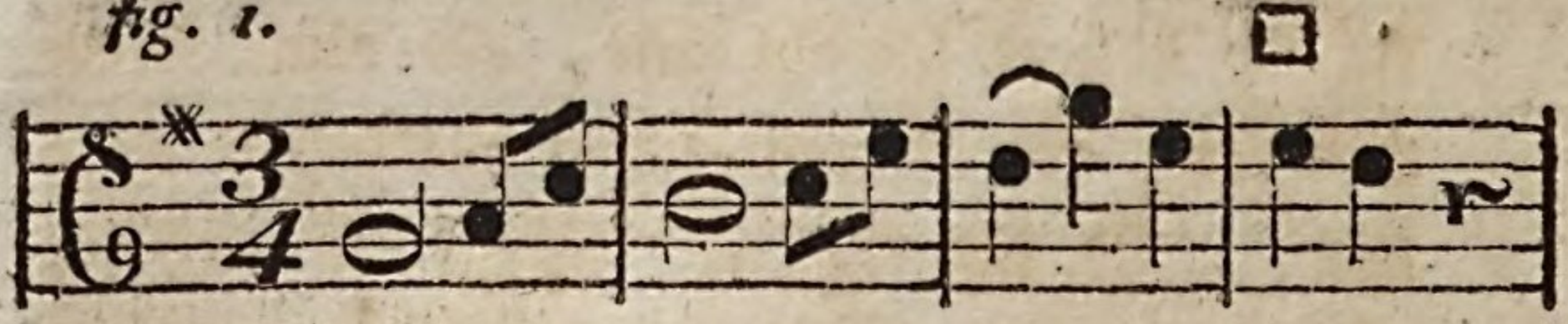
gesezt

gesezt werden, wenn der zweyte dieser melodischen Theile keine unangenehme Würkung auf uns machen soll.

§. 35.

Bey den Grundabsätzen leidet die Regel sehr selten eine Ausnahme; denn wenn zwey wirklich verschiedene Sätze, die nicht in der Gestalt eines einzigen zusammen gezogenen Satzes erscheinen, in einer und eben derselben Tonart unmittelbar nach einander mit Grundabsätzen geschlossen werden, so macht der zweyte Absatz fast jederzeit eine unangenehme Würkung, er mag in Ansehung der Verzierung seiner Cäsur dem vorher gehenden gleich, oder ähnlich seyn, wie bey fig. 1; oder er mag von demselben verschieden seyn, wie bey fig. 2. *)

fig. 1.



*) In dem zweyten Absatze des vierten Kapitels werden wir aber auch einige Ausnahmen dieser Regel kennen lernen, die aber nur in Tonstücken von größerem Umfange vorkommen.

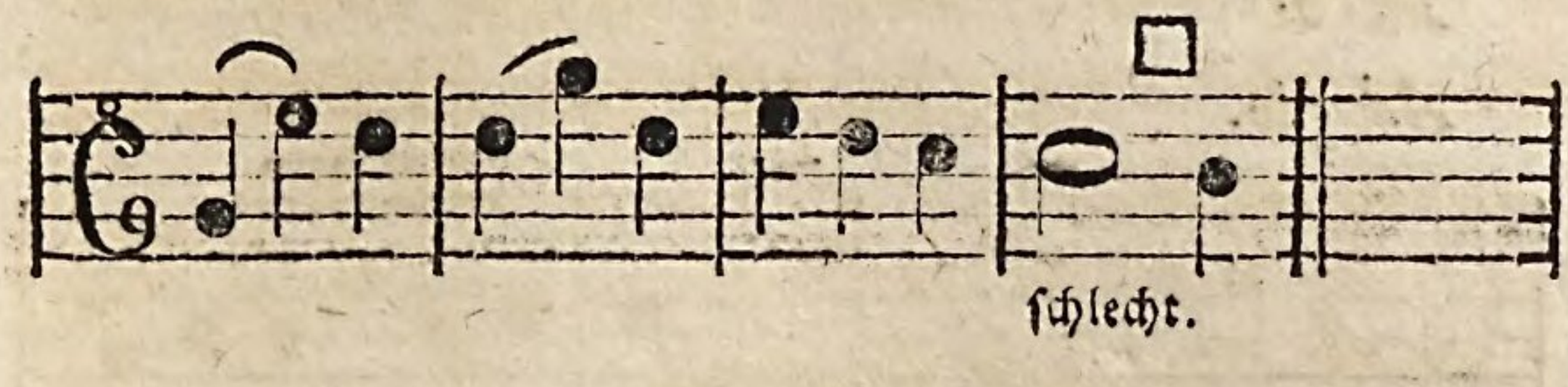
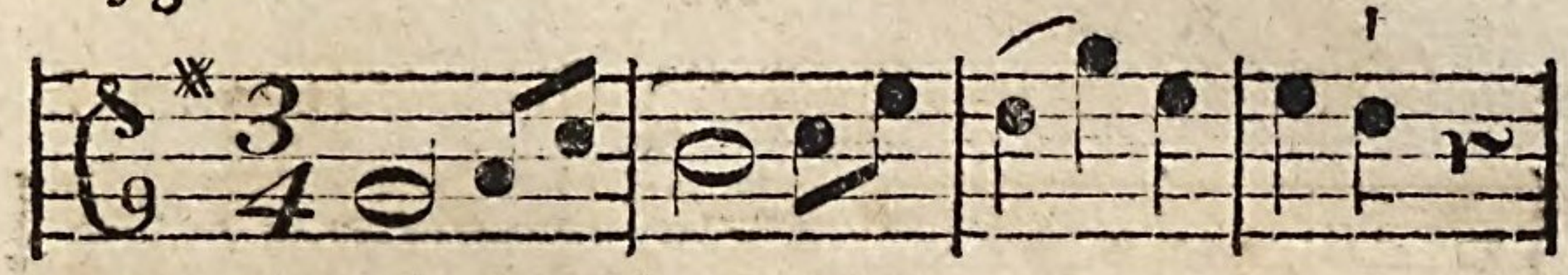
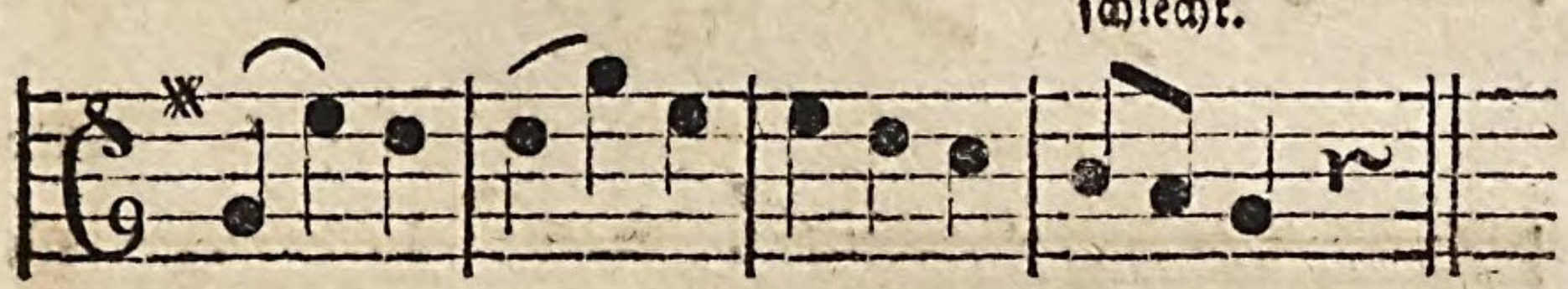


fig. 2.





Die Regel verbietet die unmittelbare Folge zweyer Grundabsätze

1) nur alsdenn, wenn die melodischen Theile verschieden sind; folglich kann der Satz, der sich mit dem Grundabsatze endigt, mit eben derselben Absatzformel in der nemlichen Tonart sowohl mit, als ohne Veränderung der Notenfiguren wiederholt werden; z. B. bey fig. 3. Sehr oft wird die Verzierung der Cäsur bey der Wiederholung abgeändert; wie bey fig. 4.

fig. 3.

Adagio.

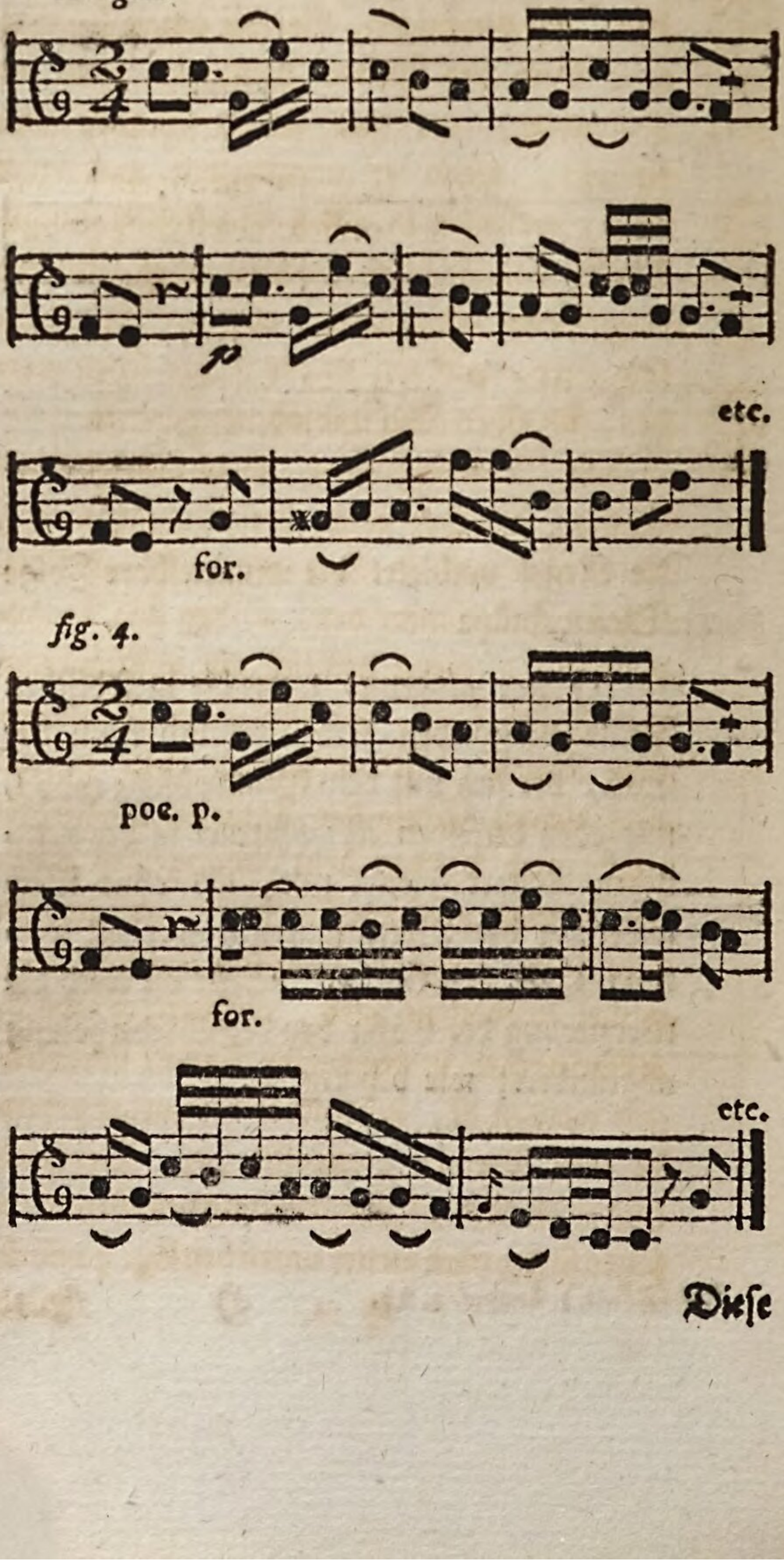


fig. 4.

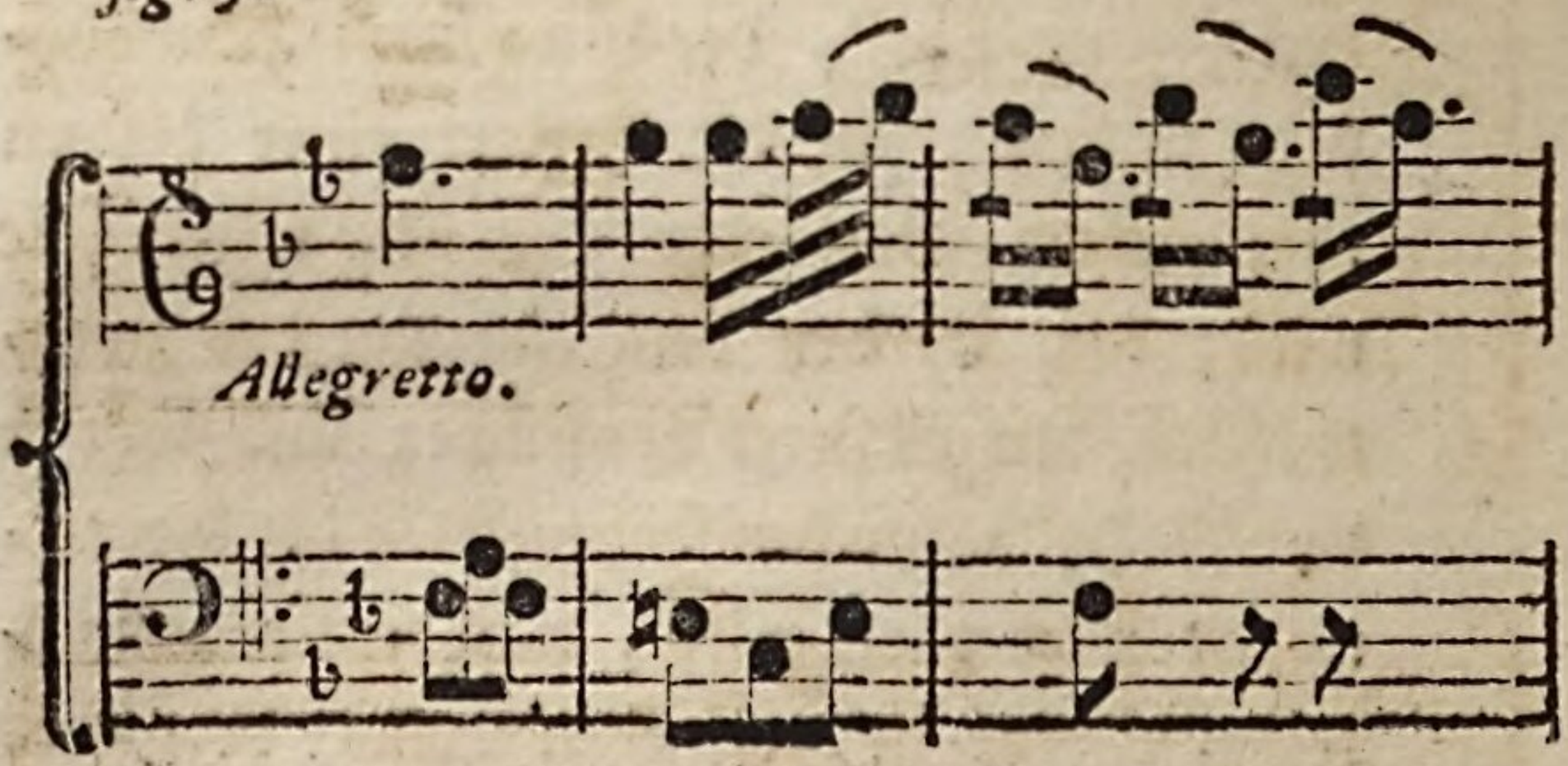
Diese Wiederholung ist aber nur in Tonstücken üblich, die mehr Umfang haben, als diejenigen, die wir anjezt bearbeiten; denn bey kleinen Tonstücken wird der Hauptsatz, der mit einem Grundabsatze schließt, wenn er unmittelbar wiederholt wird, entweder in einen Schlußsatz umgeformt, wie uns schon aus den vorher gehenden Beyspielen bekannt ist; oder der Grundabsatz wird, wie wir in der Folge sehen werden, in einen Quintabsatz verwandelt.

Die Wiederholung eines melodischen Theils, welcher einen Grundabsatz macht, findet aber auch in einer andern Tonart statt. Dieser Fall kömmt vor, a) bey den Transpositionen; wenn nemlich ein vollständiger melodischer Theil, der mit einem Grundabsatze schließt, in der Tonart einer höhern oder tiefern Stufe der Tonleiter wiederholt wird; und b) bey dem Anfange des zweyten Perioden größerer Tonstücke; und zwar in dem Falle, wenn der Hauptsatz in der Grundtonart wiederholt wird, nachdem er unmittelbar vorher in derjenigen Tonart vorgetragen worden ist, in welcher der vorher gehende erste Periode geschlossen hat. Beyspiele beyder Arten der Wiederholung des Grundabsatzes findet man weiter unten bey fig. 5 und 6.

Weil die Regel

2) die Folge zweyer Grundabsätze bey verschiedenen melodischen Theilen nur in einer und eben derselben Tonart verbietet, so können zwey verschiedene melodische Theile mit Grundabsätzen geschlossen werden, wenn der zweyte seinen Grundabsatz in einer andern Tonart macht. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der zweyte und dritte Satz bey fig. 5, und der erste und zweyte Satz bey fig. 6. Sowohl das erste, als auch das zweyte Beyspiel ist der Anfang des zweyten Perioden zweyer Arien aus Graums Catone in Utica.

fig. 5.



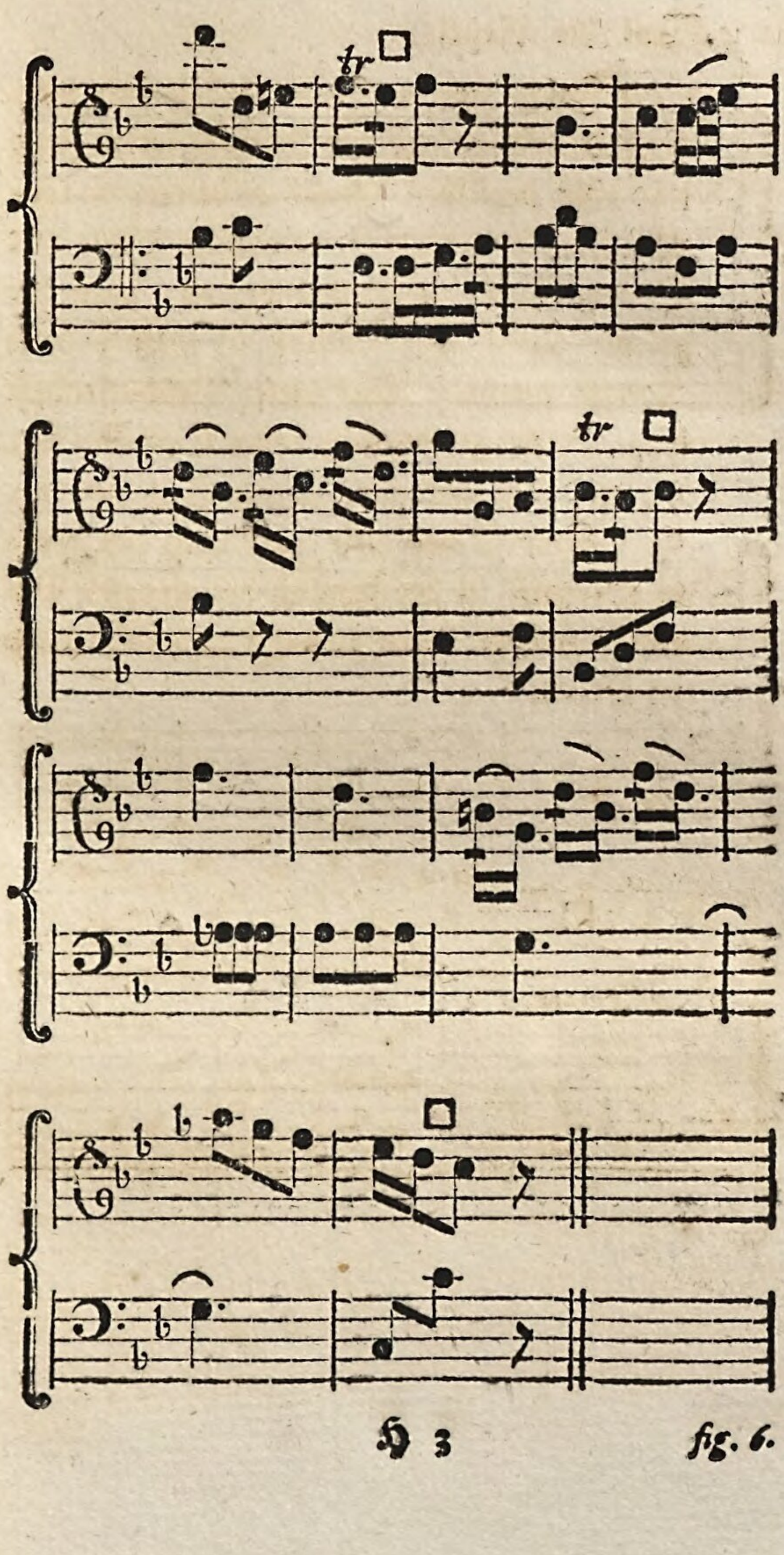
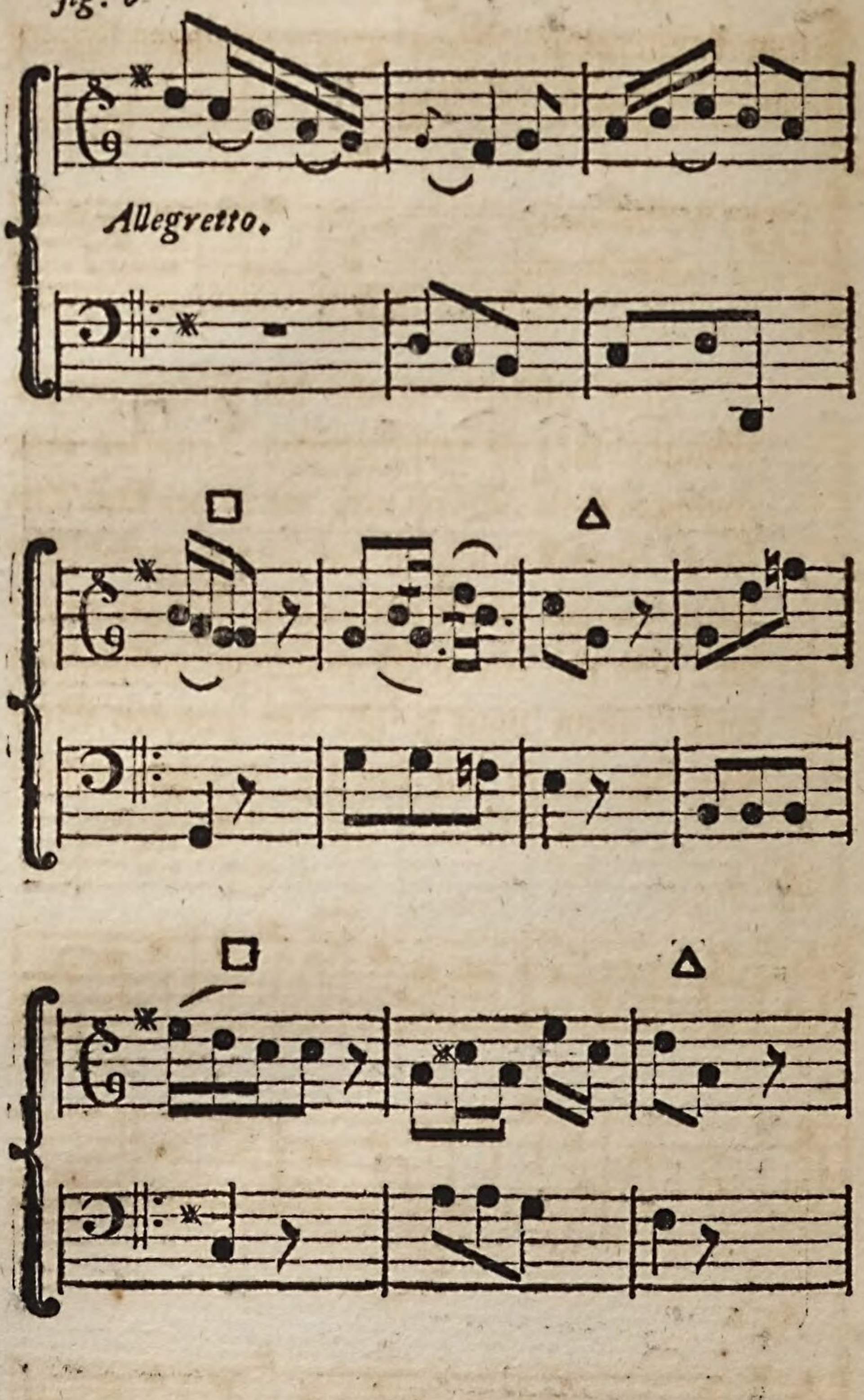
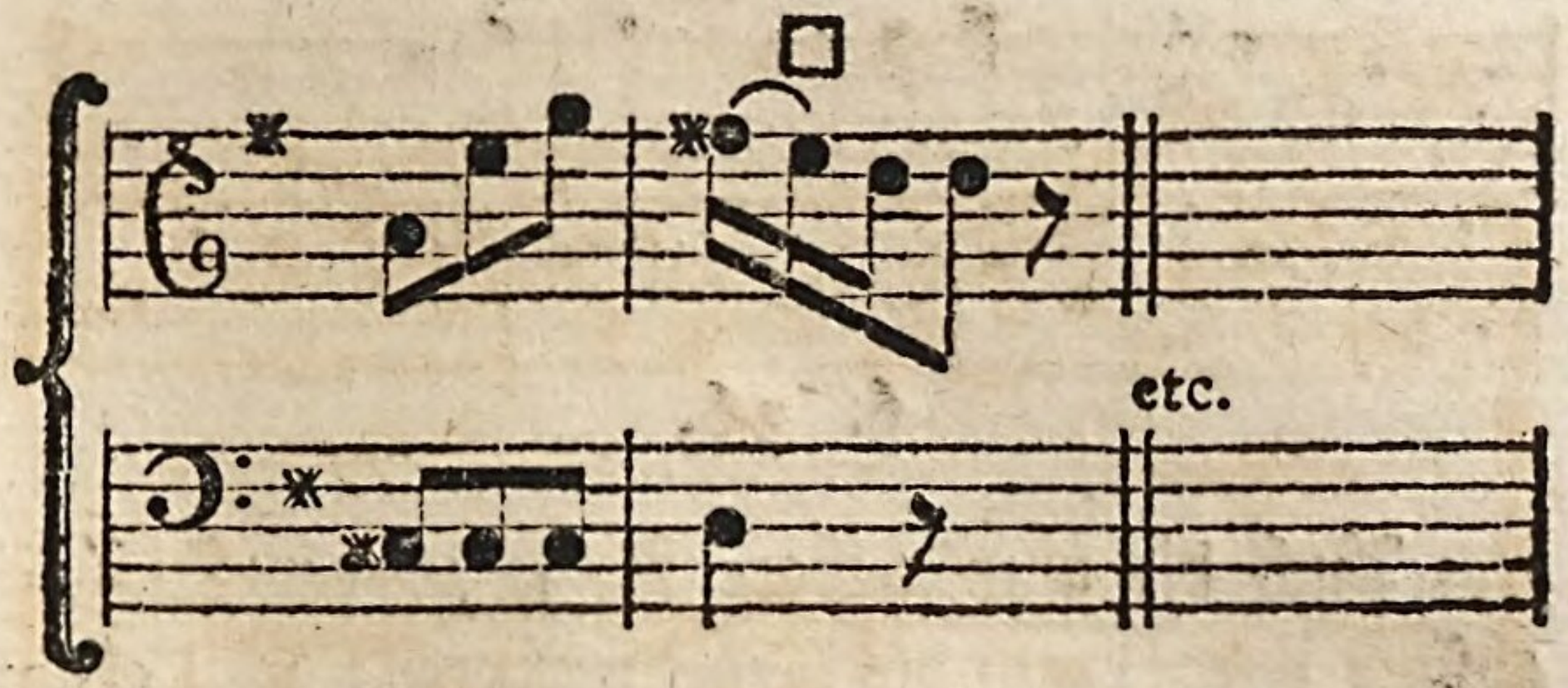


fig. 6





Nur alsdenn macht die Folge zweyer Grundabsätze in verschiedenen Tonarten eine unangenehme Würkung, wenn bey dem Anfange eines Tonstückes der zweyte melodische Theil in die nächst verwandte Tonart geleitet, und mit einem Grundabsatze geschlossen wird; wenn man z. B. den zweyten Satz bey fig. 7. so wie bey fig. 8 setzen wollte.

fig. 7.

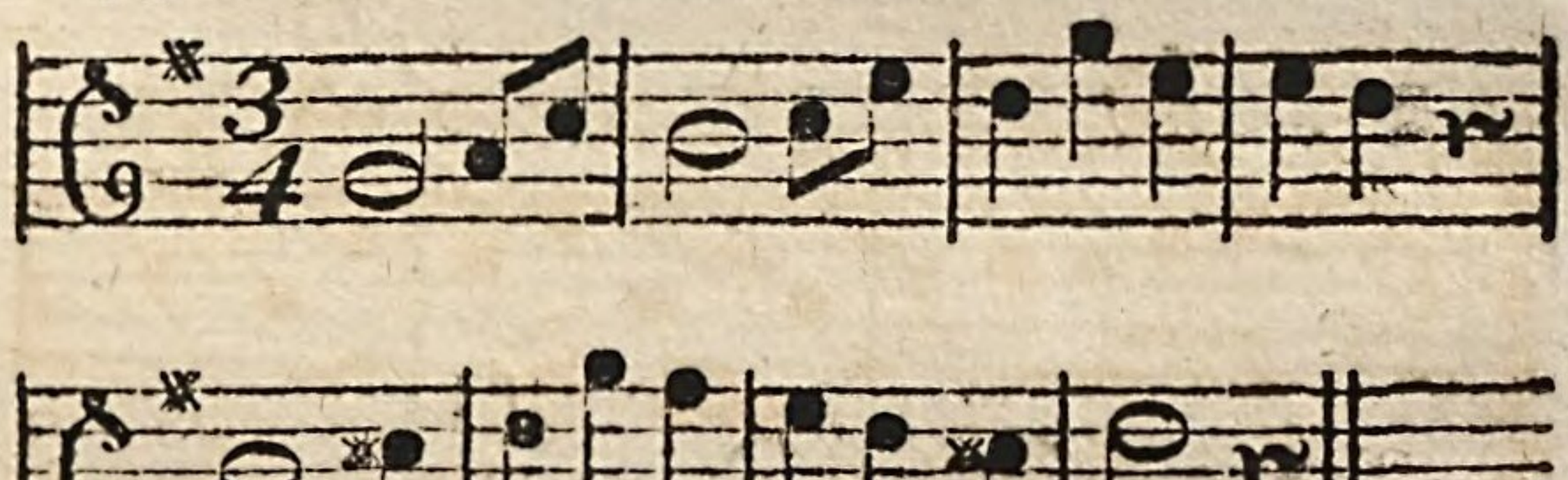
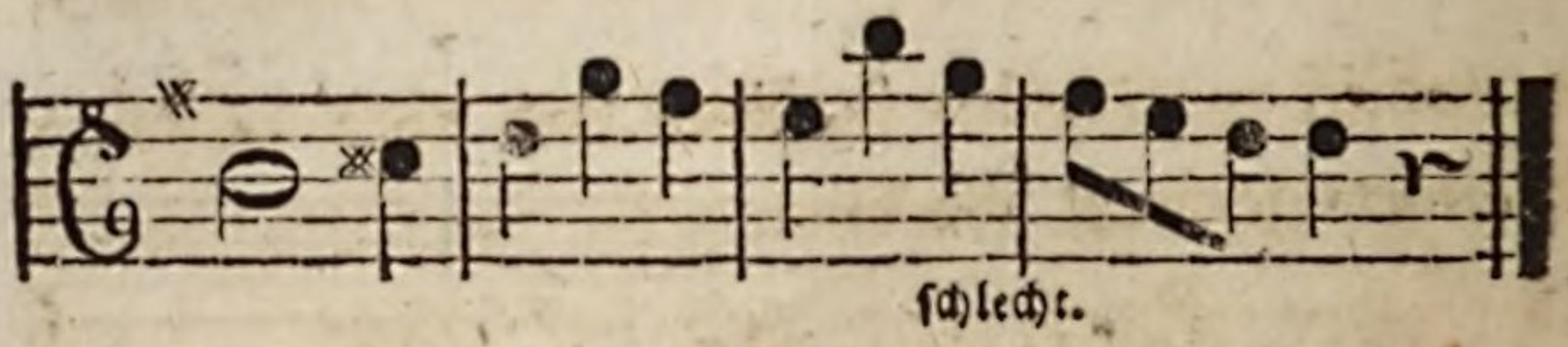
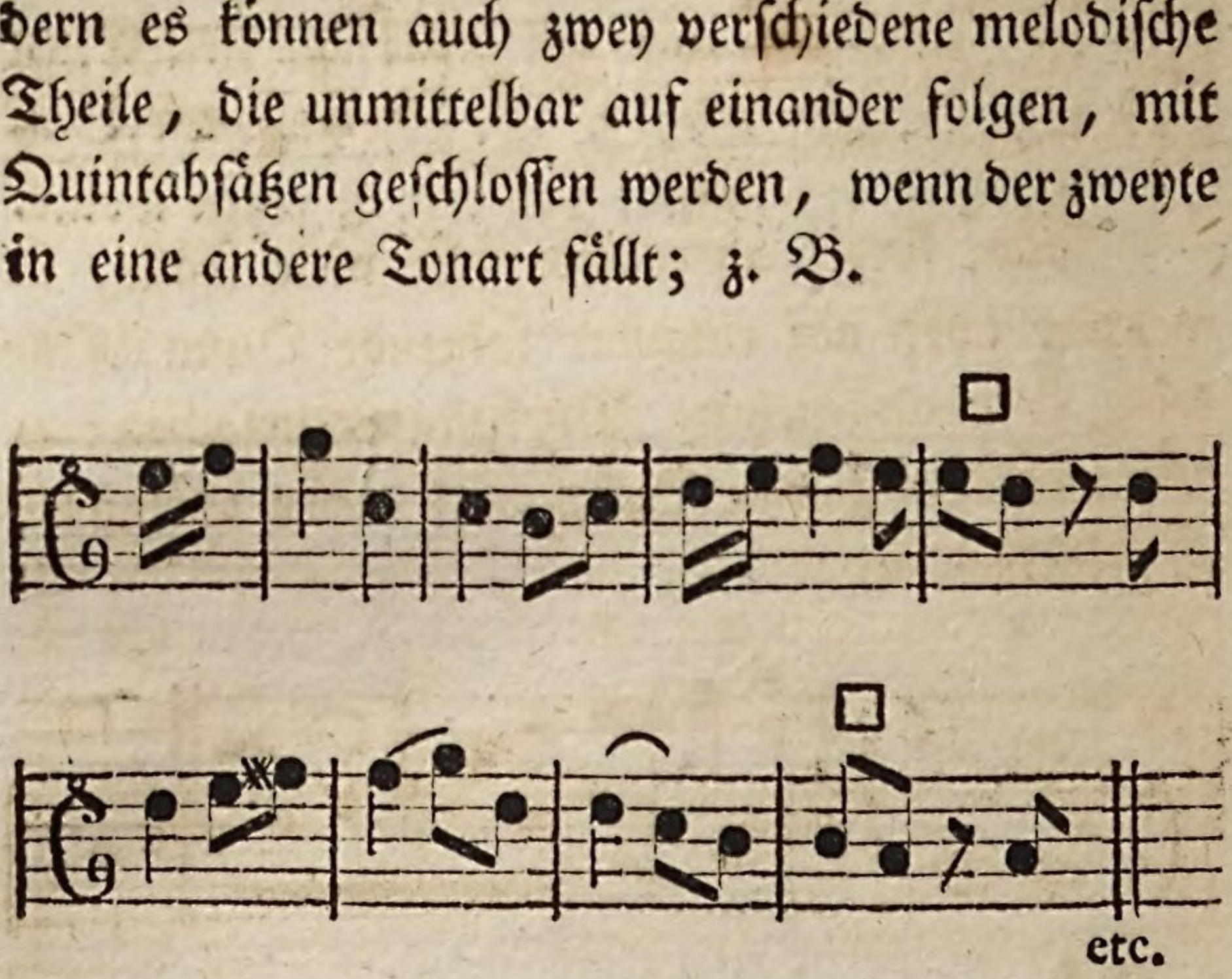


fig. 8.



§. 36.

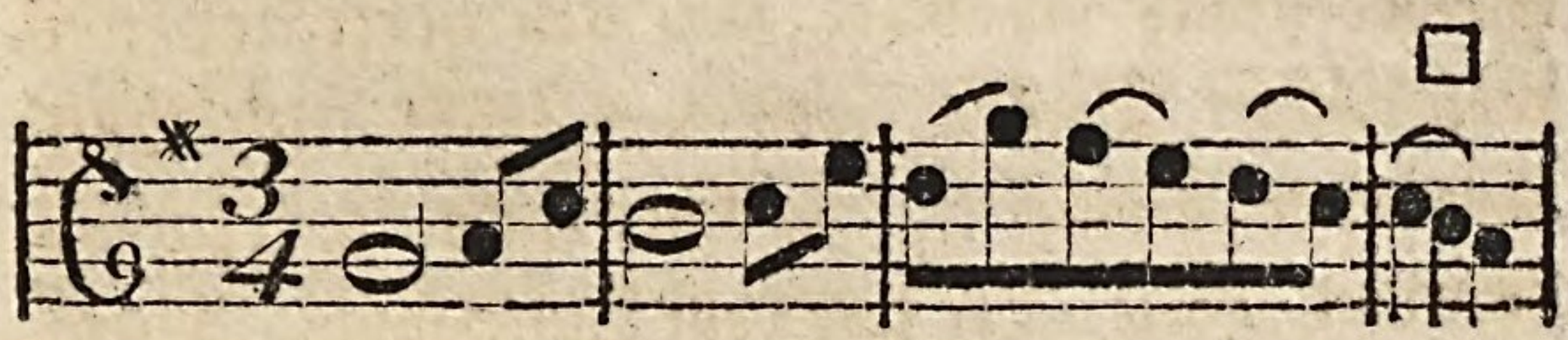
Auch die unmittelbare Folge zweyer Quintabsätze wird durch die Regel verboten; weil aber hier ebenfalls die Rede blos von verschiedenen melodischen Theilen, und von einer und ebenderselben Tonart ist, so kann nicht allein ein melodischer Theil, der mit dem Quintabsatze schließt, in eben derselben Tonart wiederholt werden, sondern es können auch zwey verschiedene melodische Theile, die unmittelbar auf einander folgen, mit Quintabsätzen geschlossen werden, wenn der zweyte in eine andere Tonart fällt; z. B.



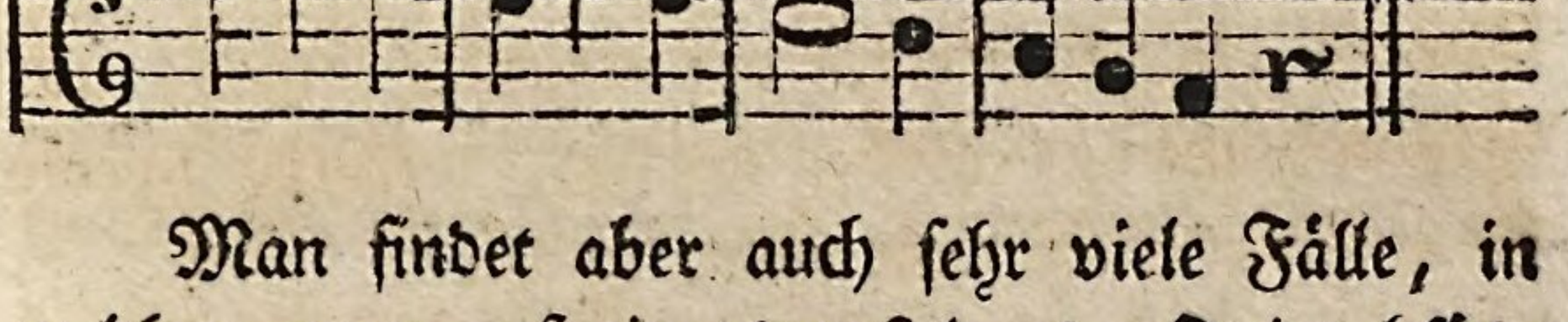
Die Regel hat es daher nur mit der Folge zweyer Quintabsätze zu thun, die in verschiedenen melo=

melodischen Theilen in einer und eben derselben Tonart gemacht werden.

Es giebt sehr viele Fälle, in welchen die unmittelbare Folge zweyer Quintabsätze eine unangenehme Würkung äußert; von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgende melodische Verbindung;



Man findet aber auch sehr viele Fälle, in welchen zwey auf einander folgende Quintabsätze keine so unangenehme Würkung verursachen; z. B. wenn der zweyte Quintabsatz dieses Beyspiels so geformt wird;



Demohngeachtet müssen diese leztern Fälle in Rücksicht der vorhergehenden als Ausnahmen der Regel betrachtet werden. Nur Schade! daß ich nicht im Stande bin, diese Ausnahmen auf gewisse bestimmte Arten zurück zu führen, um dabey den angehenden Tonsetzer zu unterstützen; denn der richtige Gebrauch des Quintabsatzes in allen seinen Verbindungen macht einen sehr wichtigen Gegenstand des melodischen Periodenbaues aus. Ich habe zwar einen Versuch gemacht, die Fälle zu bestimmen, in welchen zwey nach einander folgende Quintabsätze keine unangenehme Würkung äußern; allein der Versuch ist mislungen, denn ich fand am Ende, als ich mehrere Beyspiele, die nothwendig zu einerley Art gerechnet werden mußten, mit einander in Ansehung ihrer Würkung verglich, daß sie einander auf die gehofte Weise nicht entsprachen. So viel bleibt indessen gewiß, daß die Regel in dem Falle die mehresten Ausnahmen leidet, wenn theils die beyden auf einander folgenden Quintabsätze nicht gleich zu Anfange eines Perioden, sondern in der Folge desselben vorkommen, theils aber auch, wenn die Cäsur des zweyten Quintabsatzes in Ansehung ihrer Verzierung gänzlich von der Cäsur des vorher gehenden verschieden ist.

Allein diese Kennzeichen sind viel zu wenig zureichend, um die Schicklichkeit oder Unschicklichkeit

lichkeit der Folge zweyer Quintabsätze zu bestimmen; daher muß auch bey diesem Gegenstande der Geschmack das Richteramt verwalten, und bey vorkommendem Falle entscheiden, ob die beyden nach einander zu setzenden Quintabsätze schicklich sind oder nicht.

Anmerkung.

In dem zweyten Absatze des vierten Kapitels werden wir bey der Verbindung melodischer Theile zu Perioden von größerem Umfange etwas bestimmter von der Folge zweyer Quintabsätze in einer und ebenderselben Tonart handeln können, weil die Regel alsdenn mehrere Ausnahmen leidet, wenn die melodischen Theile erweitert, oder zusammen geschoben worden sind.

§. 37.

Wenn im Anfange eines Tonstückes der erste melodische Theil desselben mit dem Quintabsatze schließt, so darf der zweyte nicht mit dem Grundabsatze geschlossen werden, sonst kömmt ebenfalls eine Verbindung zum Vorschein, die eine unangenehme Würkung verursacht. Nach dem Quintabsatze muß entweder ein Satz mit einer Cadenz folgen, oder die Modulation muß in dem folgenden Satze in eine andere Tonart geleitet, und in derse-

derselben wieder mit einem Quintabsatze geschlossen werden. Beyspiele des ersten Falles sind uns schon aus den vorher gehenden Uebungen bekannt; die Anwendung des lezten Falles aber gehört in die Folge dieser Blätter.

§. 38.

Aus allem, was bisher über die Folge der Absätze gesagt worden ist, kann man leicht den Schluß machen, daß die Uebung, die wir anjezt vor uns haben, nicht viel brauchbare interpunctische Formen verstattet. Und so ist es auch; denn die Verbindung vier melodischer Theile, unter welchen sich nur ein einziger Schlußsatz befindet, erlaubt nur zwey brauchbare interpunctische Formen kleiner Tonstücke.

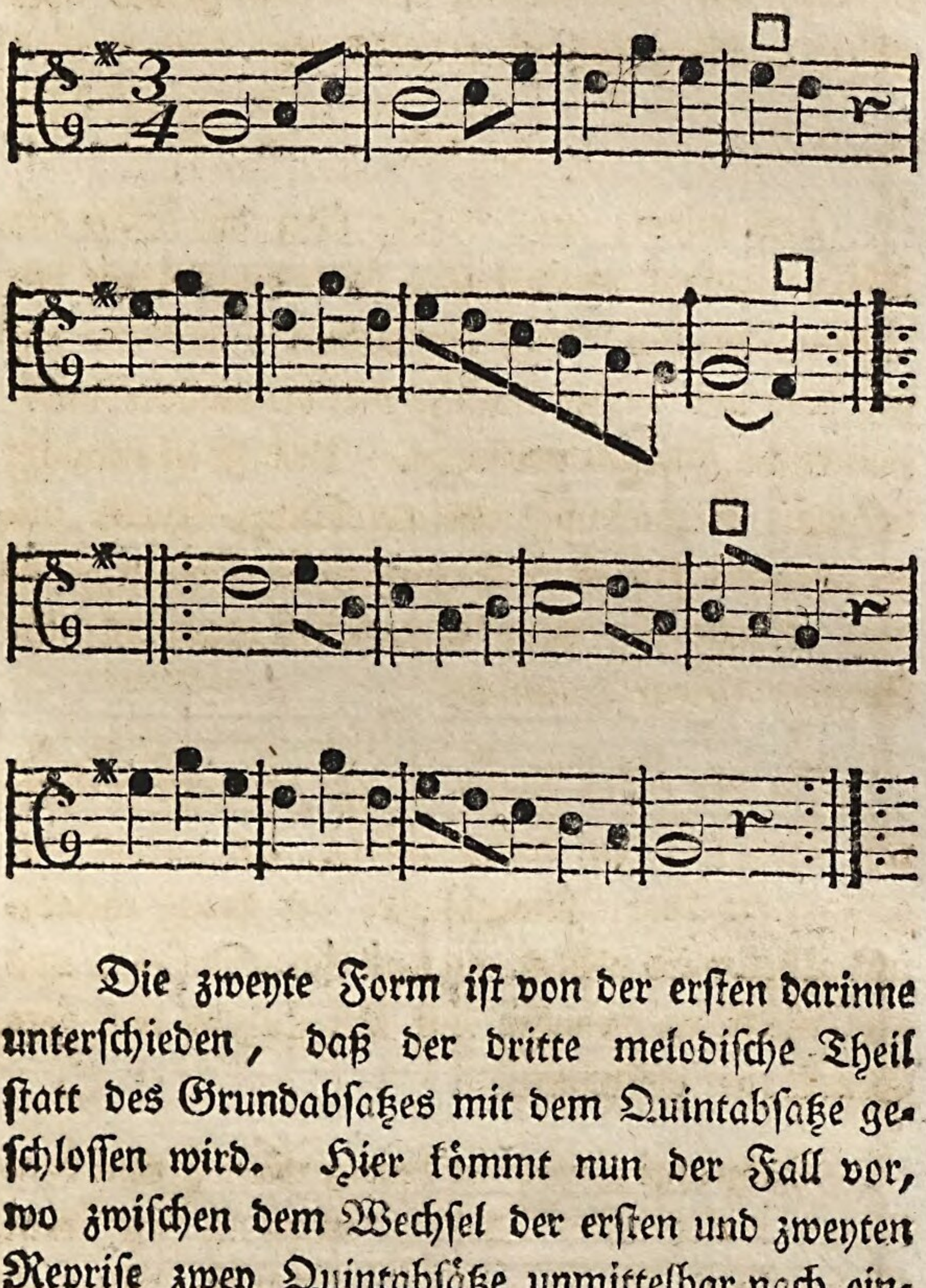
In der ersten Form schließt der erste melodische Theil mit dem Grundabsatze, der zweyte hingegen mit dem Quintabsatze; der dritte melodische Theil wird wieder mit dem Grundabsatze, und der vierte nothwendig mit der Cadenz auf dem Grundtone geschlossen.

Dasjenige, was in dem 31sten §. von dem dritten melodischen Theile, wenn er mit dem Grundabsatze schließt, gesagt worden ist, gilt auch hier; daher ist in dem folgenden Beyspiele über diese Form nicht der Hauptsatz, sondern der zwey-

te

te melodische Theil zum Schlußsatze gewählt worden.

Menuet.

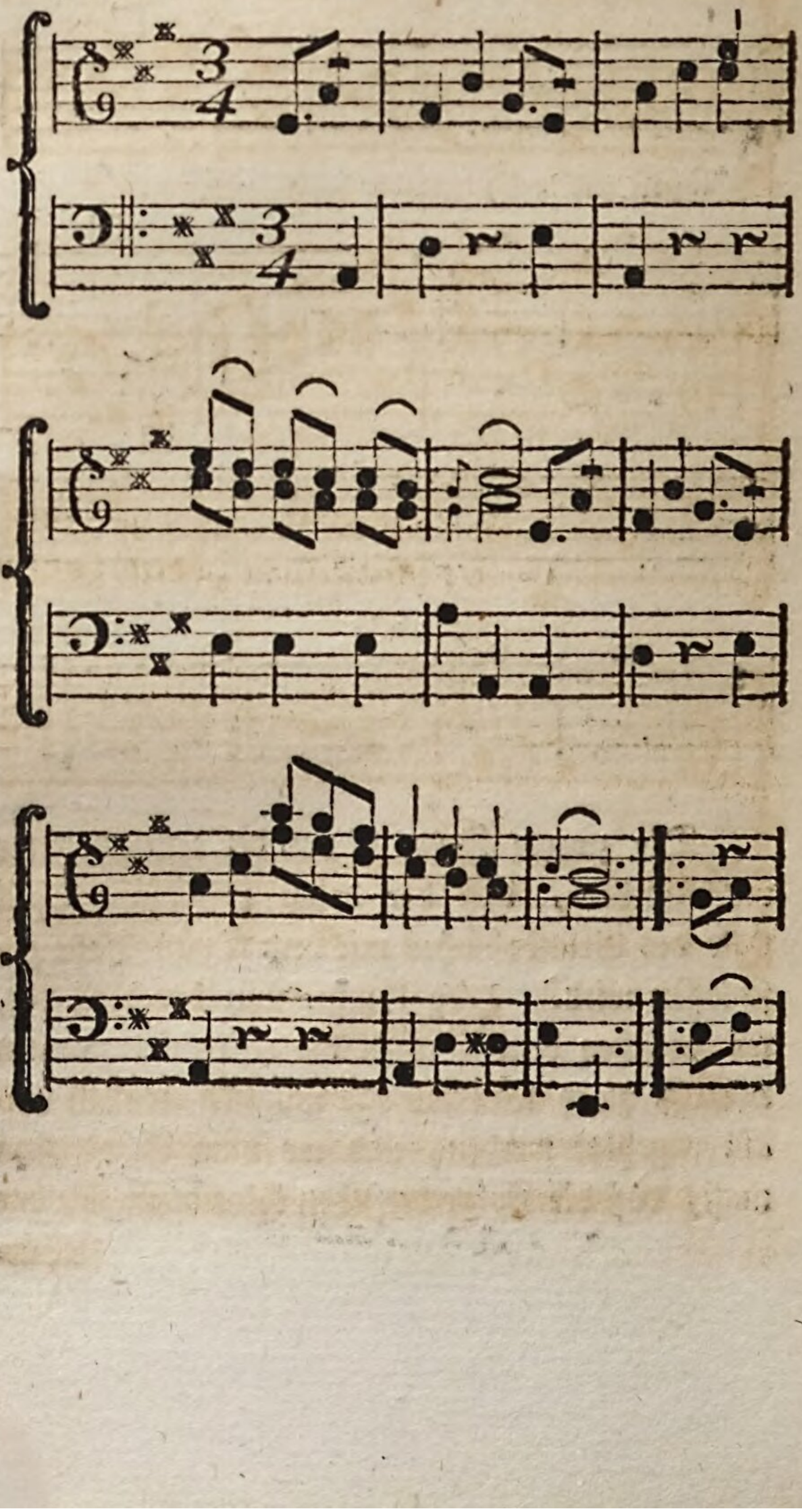


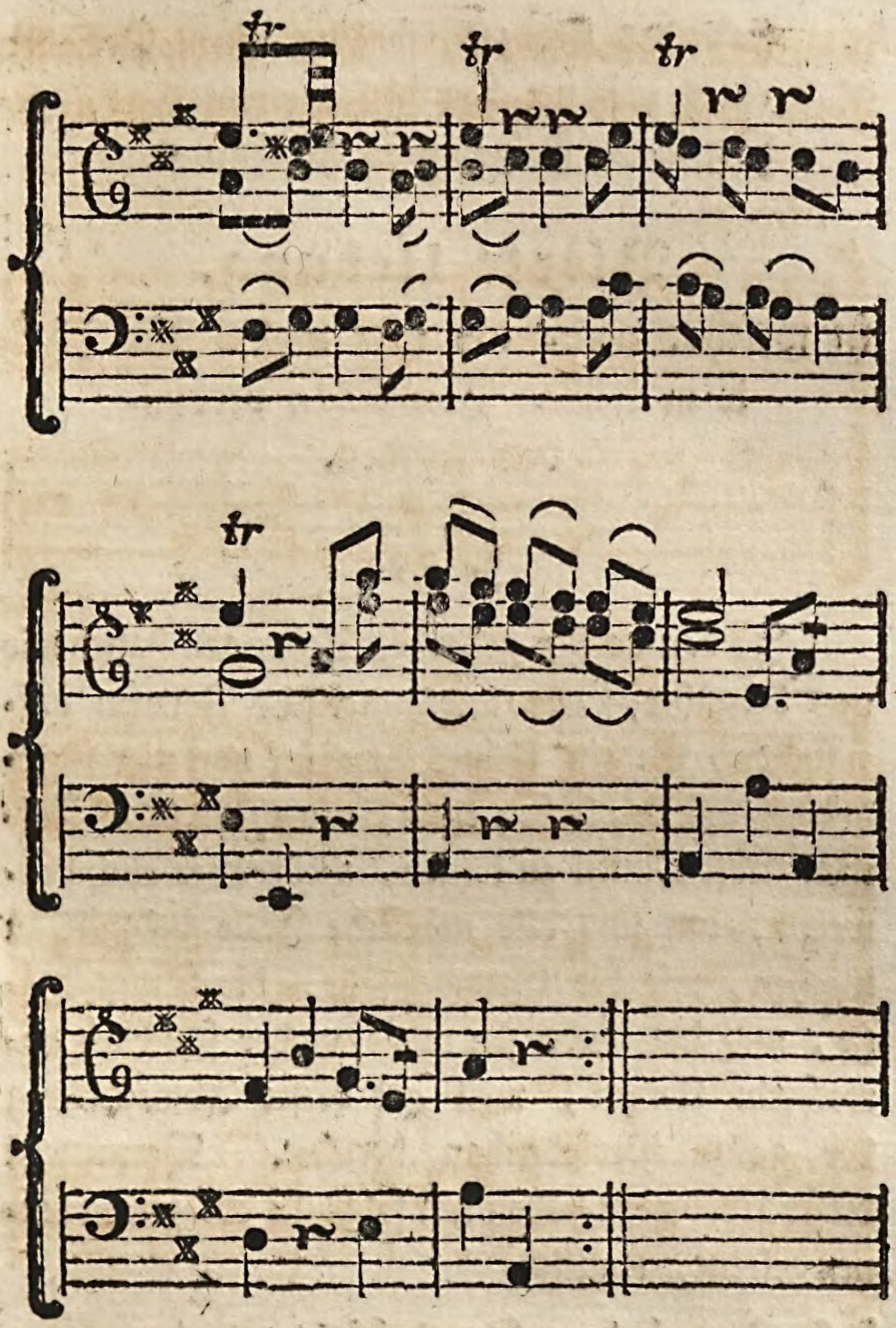
Die zweyte Form ist von der ersten darinne unterschieden, daß der dritte melodische Theil statt des Grundabsatzes mit dem Quintabsatze geschlossen wird. Hier kömmt nun der Fall vor, wo zwischen dem Wechsel der ersten und zweyten Reprise zwey Quintabsätze unmittelbar nach einander gehört werden, und wo man Acht haben muß, daß die Folge derselben keine unangenehme

Wür-

Würkung hervorbringe. Ein Beyspiel dieser Form giebt uns folgende Menuet von Haydn.

Menuet.





Anmerkung.

Wie vier melodische Theile, von welchen nur der lezte mit einer Cadenz schließt, verbunden werden, wenn sie nicht ein für sich bestehen-

stehendes Ganzes, sondern einen Perioden eines größern Tonstückes ausmachen, gehört in die Folge dieses Abschnittes.

Vierte Uebung,
in welcher mehr als vier melodische Theile in kleinen Tonstücken verbunden werden.

§. 39.

In den vorher gehenden Uebungen haben wir uns bemühet, alle interpunctische Formen aufzusuchen, die ein kleines Tonstück von vier melodischen Theilen haben kann, um theils diese Formen selbst kennen zu lernen, theils aber auch deswegen, um uns alle mögliche Fälle bekannt zu machen, wie die Grundabsätze, die Quintabsätze, und die Cadenzen mit einander schicklich abwechseln können, weil auf dieser Abwechslung der ganze Periodenbau beruhet. Vermittelst dieser Uebungen haben wir folgende Maximen kennen gelernt, nemlich,

daß 1) nach dem Grundabsatze entweder
a) ein Quintabsatz, oder
b) eine Cadenz,
2) nach dem Quintabsatze entweder
a) eine Cadenz, oder
b) ein

b) ein Quintabsatz in einer andern Tonart, oder
c) wenn es nicht zu Anfange eines Tonstückes geschieht, auch ein Grundabsatz, oder auch
d) zuweilen ein andrer Quintabsatz auf der nemlichen harmonischen Grundlage folgen kann; ferner,

daß 3) nach der Cadenz entweder
a) ein Grundabsatz, oder
b) ein Quintabsatz, oder auch
c) eine Cadenz in einer andern Tonart gemacht werden kann.

Ob nun gleich das kleine Tonstück, wenn es auch aus mehr als vier melodischen Theilen bestehet, nach eben diesen Maximen eingerichtet wird, so hoffe ich demohngeachtet, daß man es nicht zu weitläuftig finden werde, wenn ich auch bey unserer vorhabenden Uebung die brauchbarsten Formen anzeige, und Beyspiele derselben einrücke, weil die Kenntniß dieser Formen dem angehenden Tonsetzer nicht allein an und für sich selbst, sondern auch in Hinsicht auf die größern Producte der Kunst nützlich ist; denn diese Formen sind zugleich Bilder der größern Tonstücke im Kleinen.

In den folgenden Kapiteln, wo von den größern Tonstücken gehandelt wird, fällt wegen der außerordentlichen Weitläuftigkeit, die damit nothwendig verbunden seyn würde, die Darstellung jeder möglichen Form in Rücksicht auf alle und jede Absätze von selbst weg; und alsdenn beschäftigen wir uns blos mit den verschiedenen Einrichtungen der Hauptperioden der Tonstücke.

§. 40.

Unter den kleinen Tonstücken, in welchen mehr als vier melodische Theile verbunden werden, zeichnen sich die Tanzmelodien von den übrigen dadurch aus, daß man nicht gewohnt ist, in der ersten Reprise derselben mehr als zwey melodische Theile zu verbinden. Die Tanzmelodie kann zwar, wenn sie nicht besonders zum Tanze bestimmt ist, auch in der ersten Reprise mehr als acht Tacte enthalten; allein diese Mehrheit der Tacte entstehet gewöhnlich durch diejenigen Verlängerungsmittel der Melodie, die wir in dem folgenden Kapitel werden kennen lernen. Die Melodien zu Oden und Liedern, und die kleinen Handstücke von willkührlicher Tactart und Bewegung, können zwar in Ansehung ihres ersten Periods die nemliche Beschaffenheit haben; es können in demselben aber auch eben sowohl mehr als zwey verschiedene melodische Theile verbunden werden.

In

In der zweyten Reprise können bey den Tanzmelodien eben so viel melodische Theile enthalten seyn, als in jeder andern Art der kleinen Tonstücke. Weil daher in Ansehung der zweyten Reprise zwischen den Tanzmelodien, und zwischen den übrigen Arten der kleinen Tonstücke keine Verschiedenheit in Ansehung der Vielheit der verbundenen melodischen Theile statt findet, will ich in dieser Uebung wieder Tanzmelodien zum interpunctischen Muster aller übrigen kleinen Tonstücke wählen, und nur bey dem Schlusse dieser Uebung zeigen, wie der erste Periode der andern Arten kleiner Tonstücke auch alsdenn eingerichtet werden kann, wenn er mehr als zwey melodische Theile enthalten soll.

§. 41.

Wenn in der zweyten Reprise eines kleinen Tonstückes mehr als zwey melodische Theile verbunden werden, so pflegen immer zwey und zwey derselben die möglichst genaueste Beziehung auf einander zu haben. Man ist daher auch selten gewohnt, in der zweyten Reprise nur drey melodische Theile zu verbinden; es sey nun entweder deswegen, weil alsdenn einer derselben in Ansehung dieser genauen Beziehung zu sehr abgesondert würde, oder es sey deswegen, weil diese drey melodischen Theile, mit den beyden in der

ersten Reprise enthaltenen, kein gutes symetrisches Verhältniß der Theile machen würde; kurz man bedient sich anstatt dreyer, jederzeit lieber vier oder mehrerer Sätze zur Bildung der zweyten Reprise, im Fall sie nemlich aus mehr als zwey Sätzen bestehen soll. *)

§. 42.

Die Beschaffenheit der Modulation der beyden ersten Sätze unsrer zweyten Reprise hängt größtentheils von der Form der ersten Reprise ab; denn es ist leicht einzusehen, daß sie alsdenn ganz anders moduliren müssen, wenn der erste Periode in der Tonart der Quinte schließt, als wenn er in der Haupttonart geschlossen worden ist.

Hat die erste Reprise mit der Cadenz, oder mit dem Quintabsatze in der Haupttonart geschlossen, so wird mit den zwey ersten melodischen Theilen der zweyten Reprise entweder eine förmliche **) Ausweichung gemacht, oder nicht.

Im

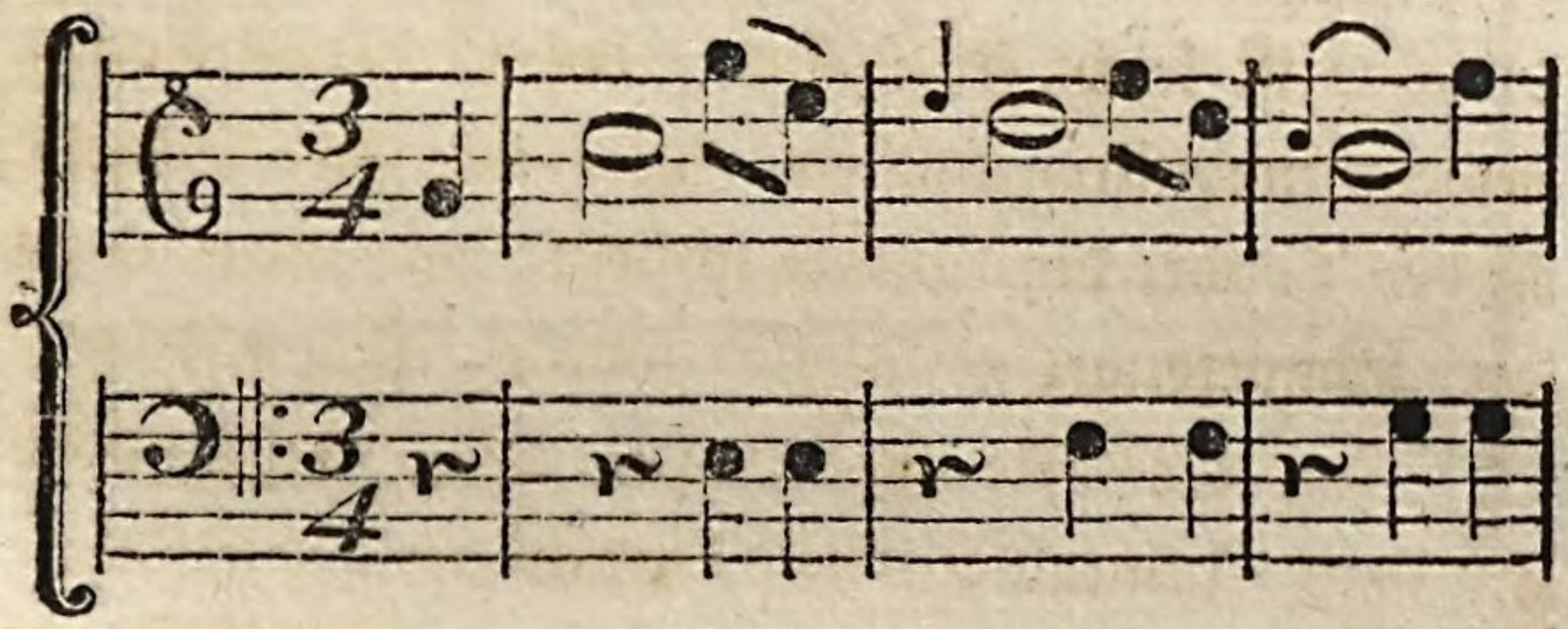
*) Nothwendig muß aber auch hierbey jeder melodische Theil mit gezählt werden, welcher aus dem ersten Perioden, am Ende des zweyten wiederholt wird.

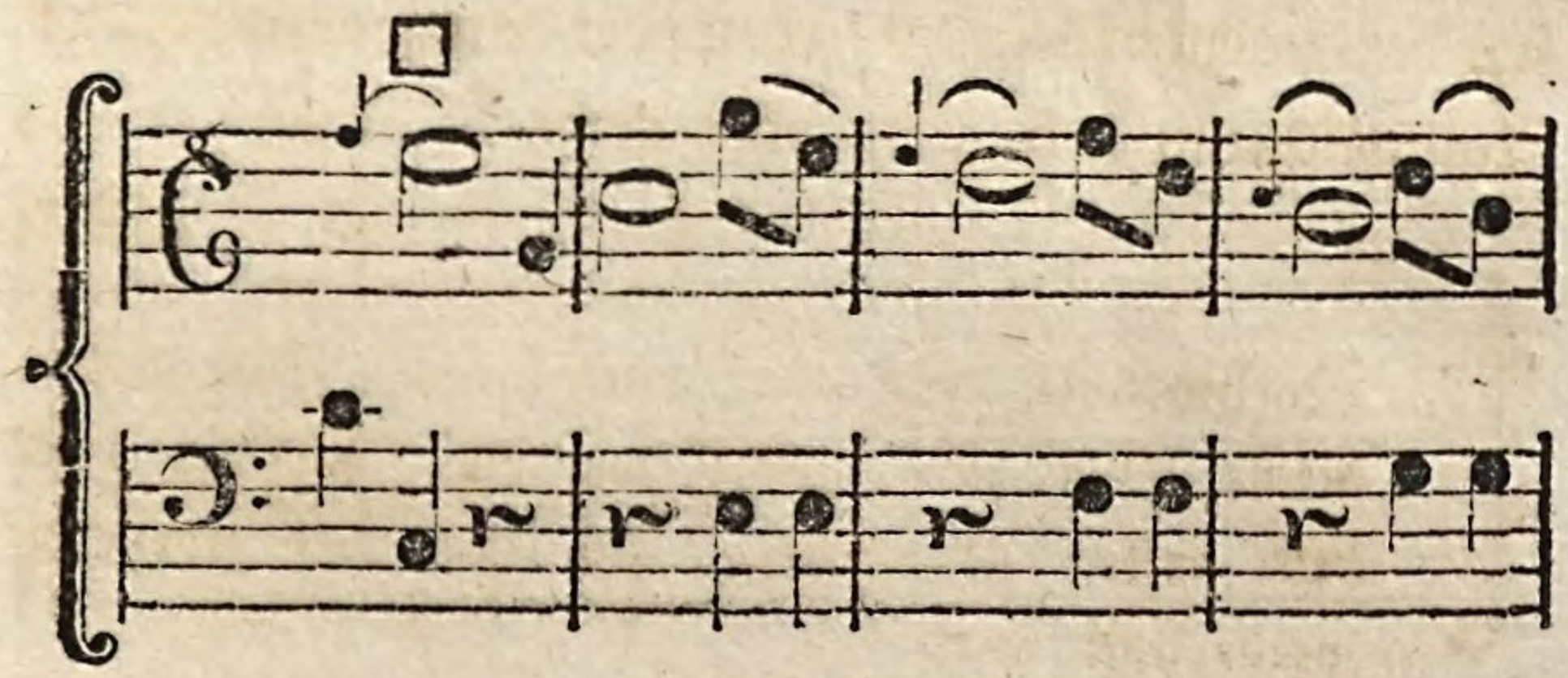
**) Eine förmliche Ausweichung heißt hier eine solche, bey welcher in der Tonart, wohin die Modulation geführt worden ist, mit einer Cadenz geschlos-

Im zweyten Falle, wenn keine förmliche Ausweichung mit diesen beyden Sätzen gemacht wird, so schließt entweder

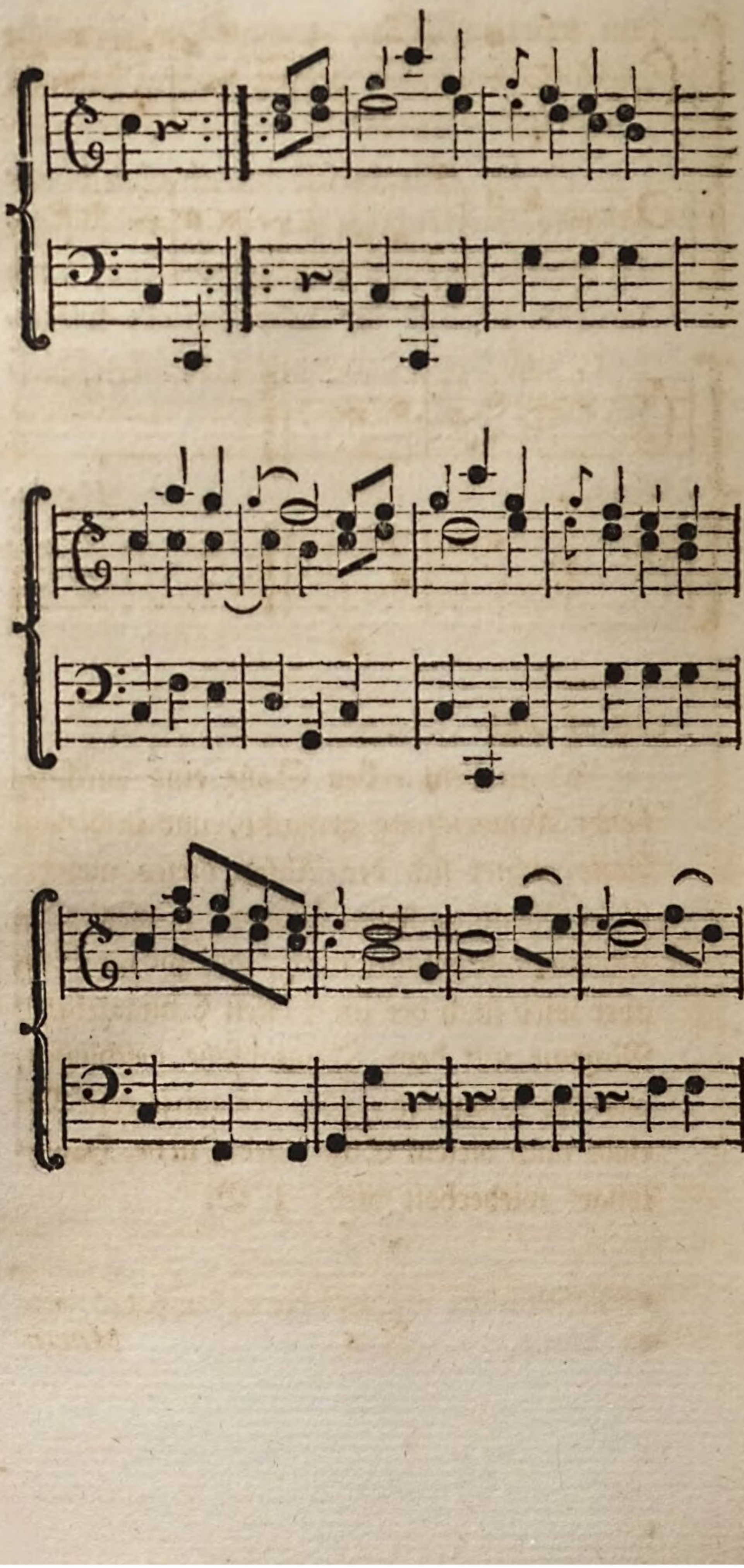
1) der erste derselben auch ohne durchgehende Ausweichung mit dem Grundabsatze, der zweyte aber mit dem Quintabsatze, nach welchem alsdenn der erste Periode wiederholt, und damit das ganze Tonstück geschlossen wird; z. E.

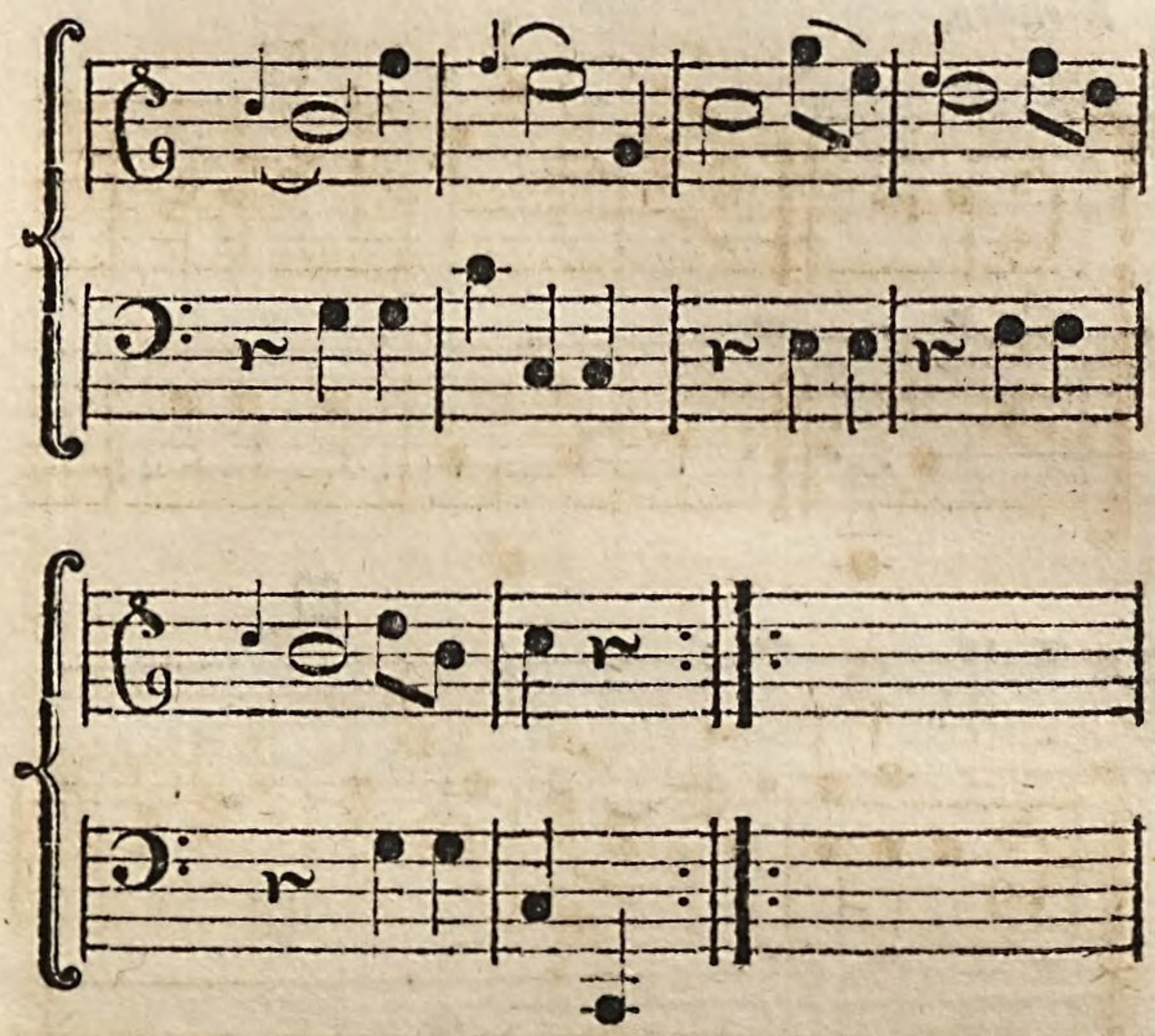
Menuet. *Haydn.*





geschlossen wird. Siehe den 28sten §. des zweyten Theils.

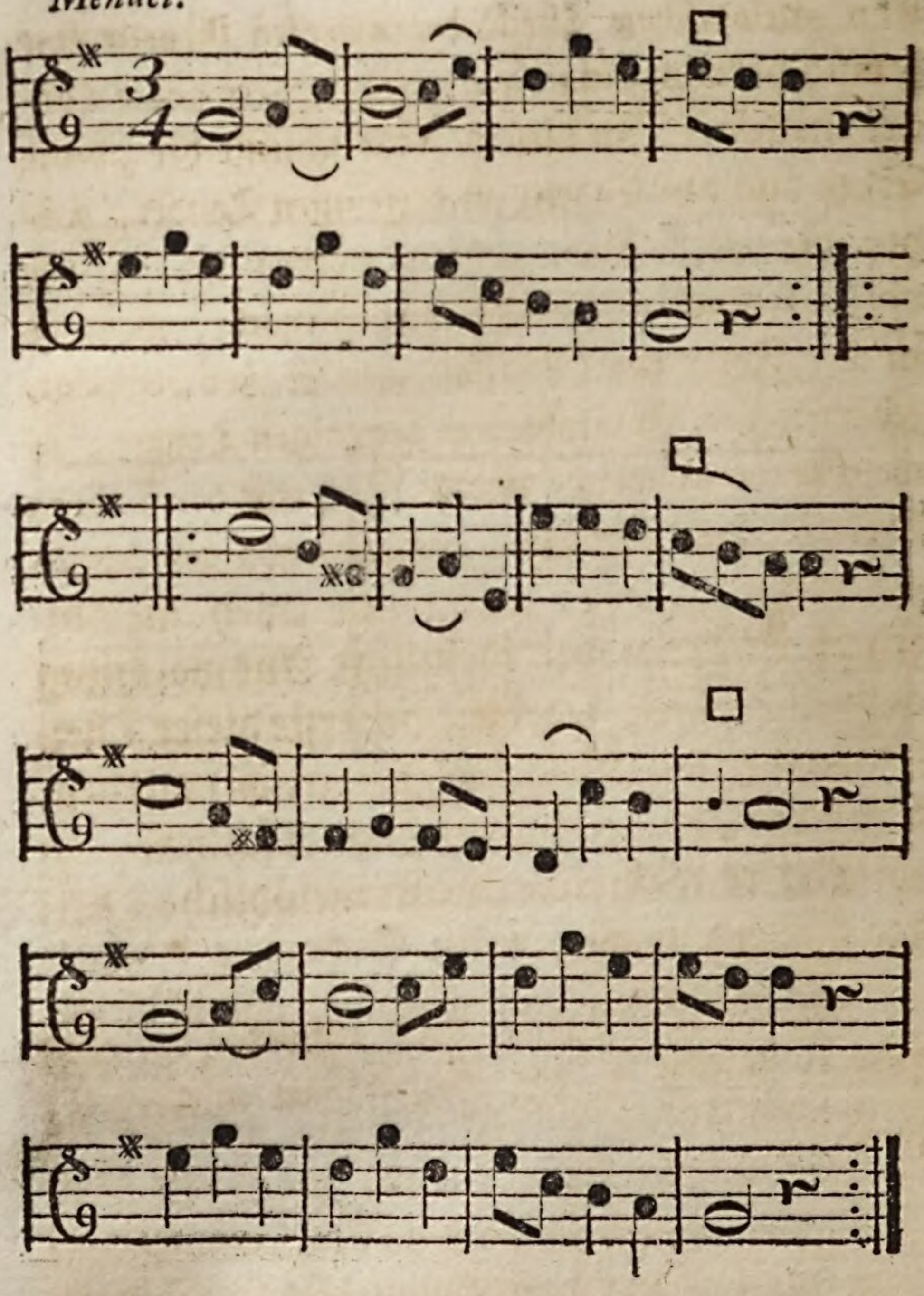




oder es wird

2) in dem ersten Satze eine durchgehende Ausweichung gemacht, und in diesem Falle richtet sich der Absatz dieses melodischen Theils nach der Tonart, in welche die Modulation geführt wird; der zweyte Satz aber wird nach der im 31sten §. angezeigten Maxime mit dem Quintabsatze geschlossen, weil der Hauptsatz, oder der ganze erste Periode nach diesem Satze wieder in der Haupttonart wiederholt wird; z. B.

Menuet.



§. 43.

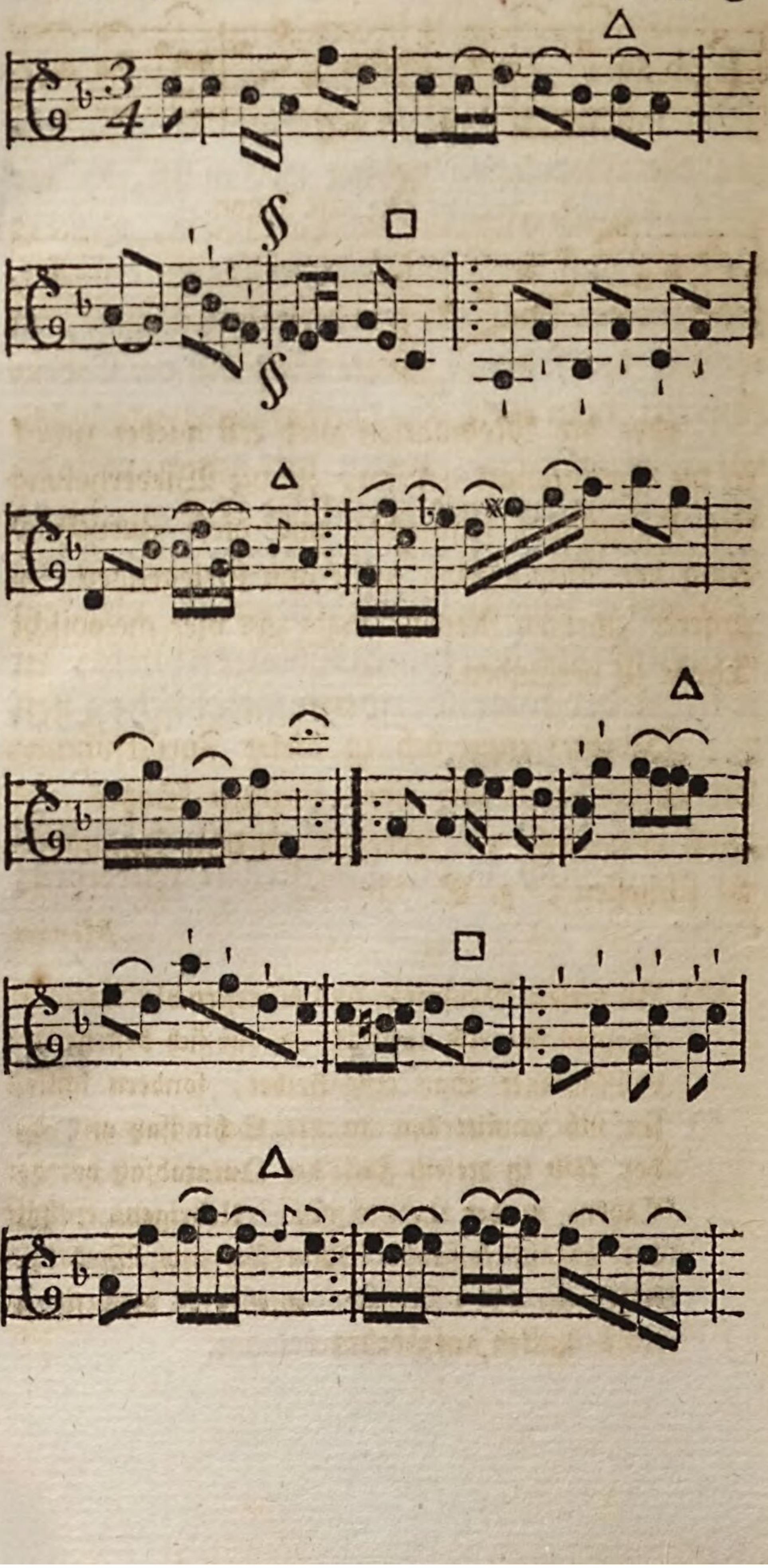
Mehr Mannigfaltigkeit der Modulation bekömmt aber das Tonstück in dem vorhin angezeigten ersten Falle, wenn nemlich diese beyden ersten

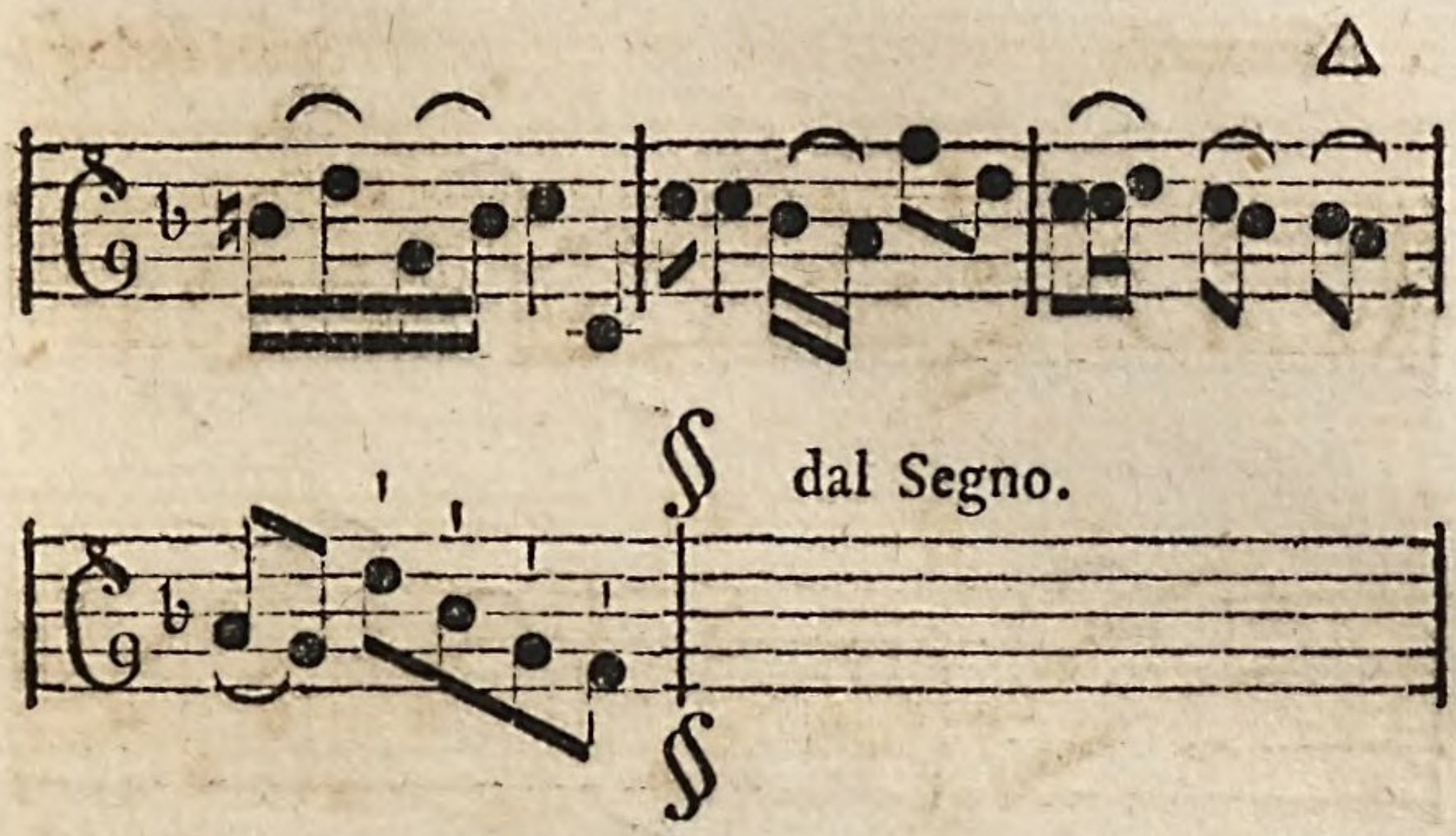
sten melodischen Theile der zweyten Reprise eine förmliche Ausweichung in die nächstverwandte Tonart machen. In diesem Falle schließt der zweyte Satz mit der Cadenz in derjenigen Tonart, wohin die Modulation geleitet worden ist, *) der vorhergehende erste Satz hingegen macht, wenn er in der Form eines vollständigen Satzes erscheint, jederzeit den Quintabsatz in derjenigen Tonart, in welcher der folgende zweyte Satz mit der Cadenz schließt; denn es ist eine durchgehends gebräuchliche Maxime, daß, wenn mit zwey melodischen Theilen eine förmliche Ausweichung gemacht wird, jederzeit der erste dieser Theile (wenn er seine Vollständigkeit erreicht) mit dem Quintabsatze derjenigen Tonart schließt, in welcher der folgende zweyte melodische Theil die Cadenz macht.

Nach dieser Cadenz wird entweder der erste Periode sogleich in der Haupttonart wiederholt; z. E.

*) Daß dieses bey der Grundlage der harten Tonart, die harte Tonart der Quinte, bey der Grundlage der weichen Tonart hingegen, sowohl die harte Tonart ihrer Terz, als auch die weiche Tonart ihrer Quinte ist, ist uns schon aus dem Vorhergehenden bekannt.

Polonoise. *Scheinpflug.*





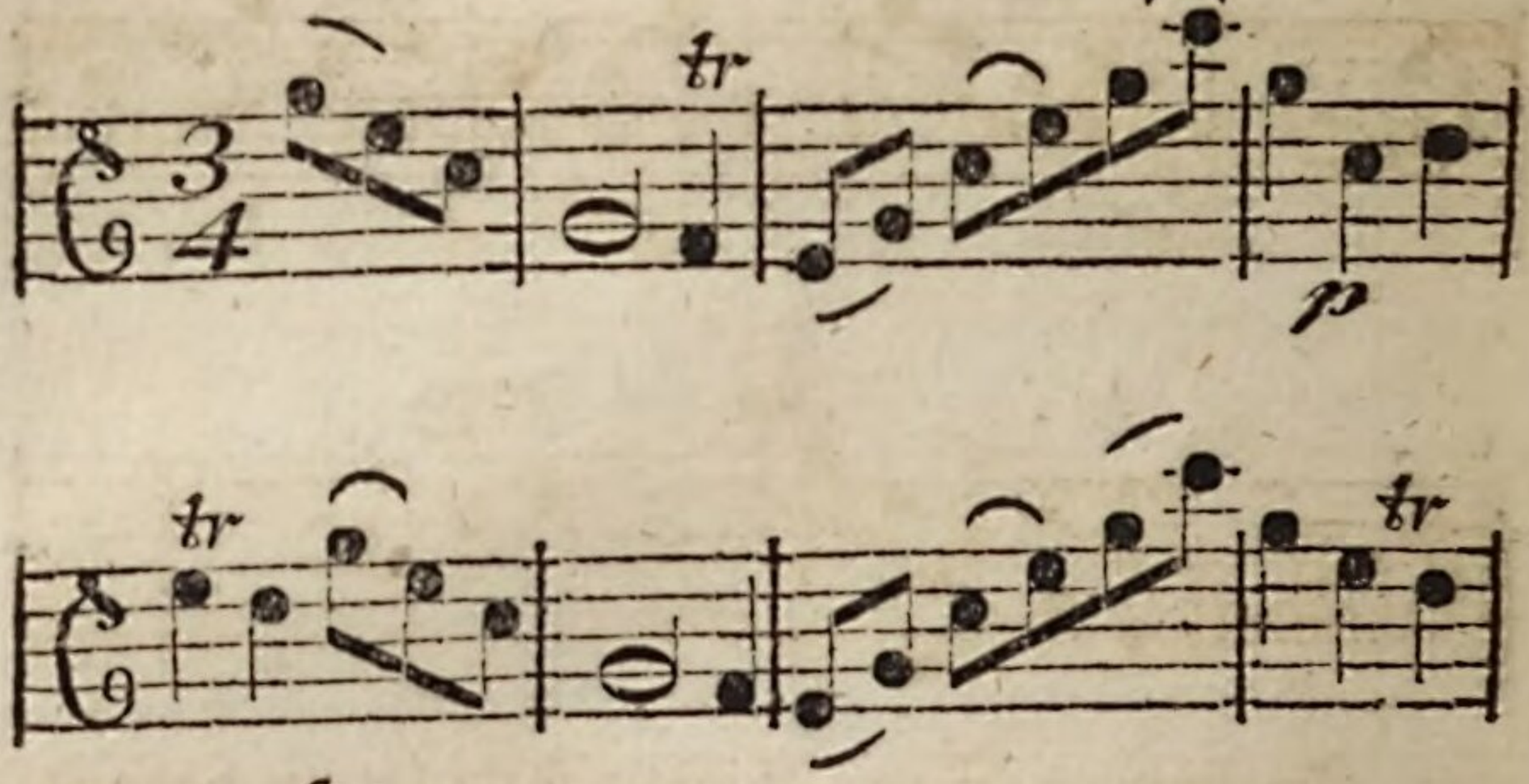
oder die Modulation wird erst wieder zurück in die Haupttonart geleitet, ehe die Wiederholung des Hauptsatzes geschieht; und diese Zurückführung der Modulation giebt nun Gelegenheit, in unserer zweyten Reprise mehr als vier melodische Theile zu verbinden.

Bedienet man sich zu dieser Zurückführung der Modulation nur eines einzigen Satzes, so muß er nach §. 31. jederzeit mit dem Quintabsatze schließen; z. E. *)

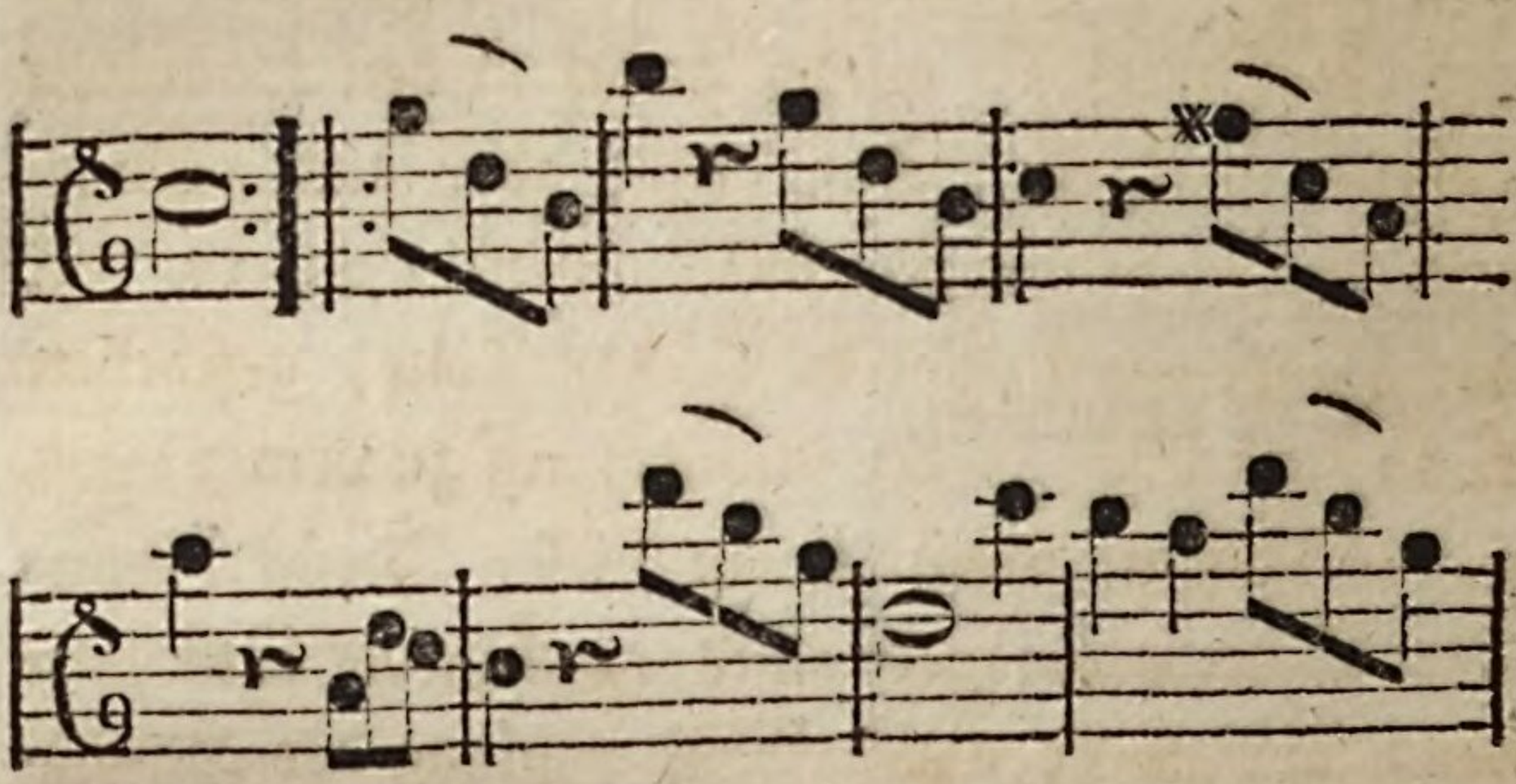
Menuet.

*) In diesem Beyspiele sind die ersten vier Tacte der zweyten Reprise nicht als ein für sich bestehender vollständiger Satz eingekleidet, sondern schliessen sich unmittelbar an den Schlußsatz an; daher fällt in diesem Falle der Quintabsatz vor der Cadenz in der Quinte weg. Uebrigens enthält der darauf folgende Schlußsatz eine Wiederholung von zwey Tacten, und wird dadurch zu sechs Tacten ausgedehnt.

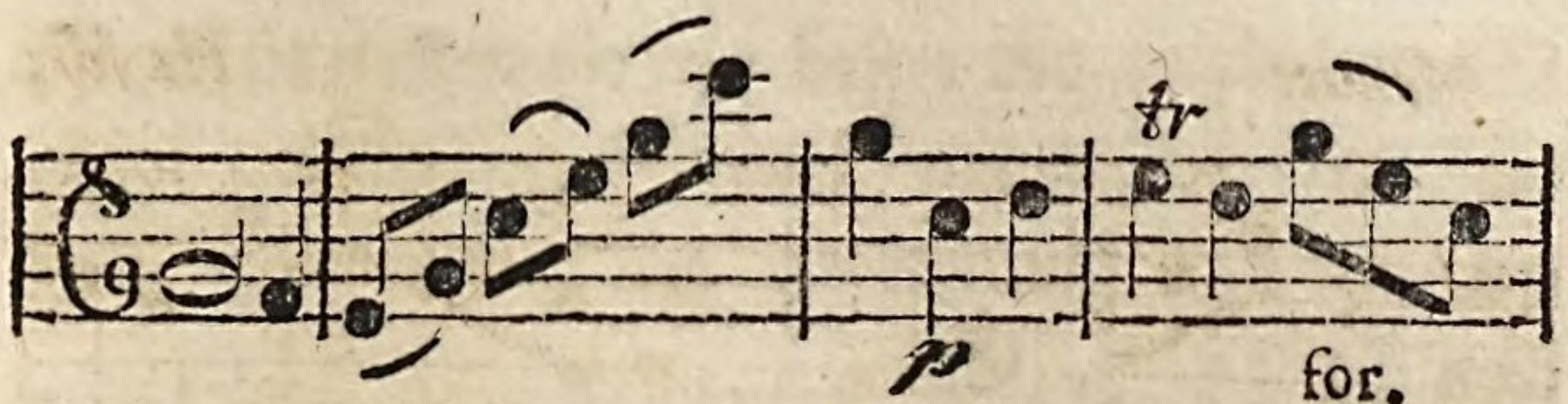
Menuet. *Haydn.*

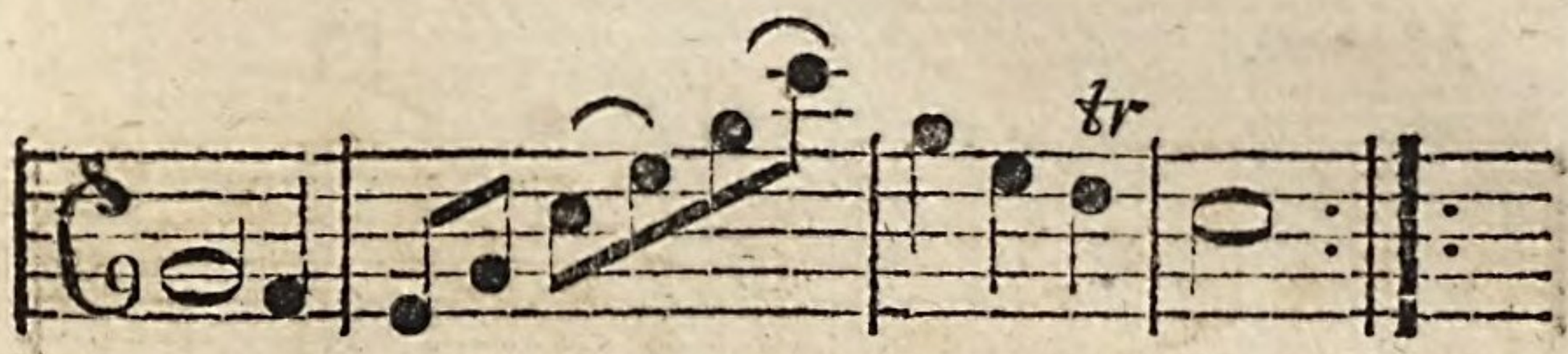


for.



for.



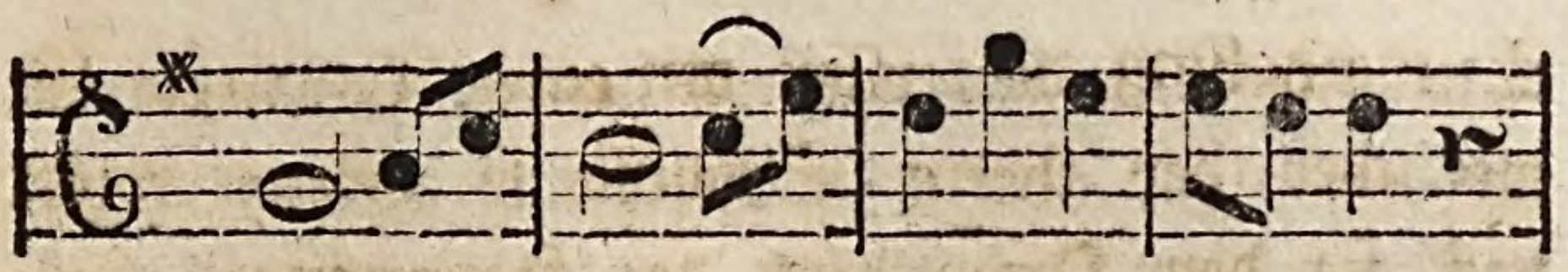


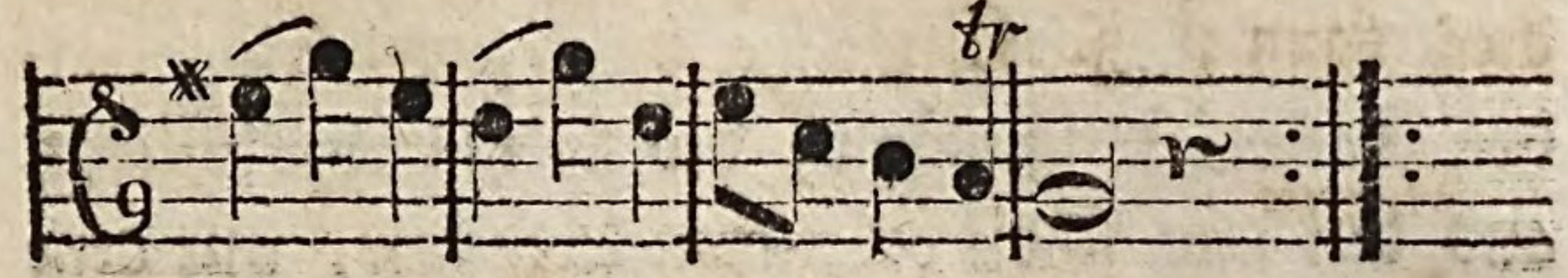
In diesem Satze ist die Modulation vermittelst einer durchgehenden Ausweichung in die Tonart der Secunde, wieder zurück in den Hauptton geführt worden. Daß dieses aber auch vermittelst durchgehender Ausweichungen in andere, mit der Haupttonart nahe verwandte Töne, geschehen kann, ist schon in der Anmerkung zu dem 31sten §. weitläuftig gezeigt worden.

Bedient man sich aber zwischen der Quintcadenz und zwischen der Wiederholung des Hauptsatzes zwey melodischer Theile, so wird die Zurückführung der Modulation in die Haupttonart durch beyde bewerkstelligt, und zwar am gewöhnlichsten dergestalt, daß der erste eine durchgehende Ausweichung in eine verwandte Tonart, und in derselben entweder den Grund- oder Quintabsatz macht, oder, in der Form der Unvollständigkeit vorgetragen, sich an den folgenden Theil anschließt, welcher mehrentheils eine veränderte

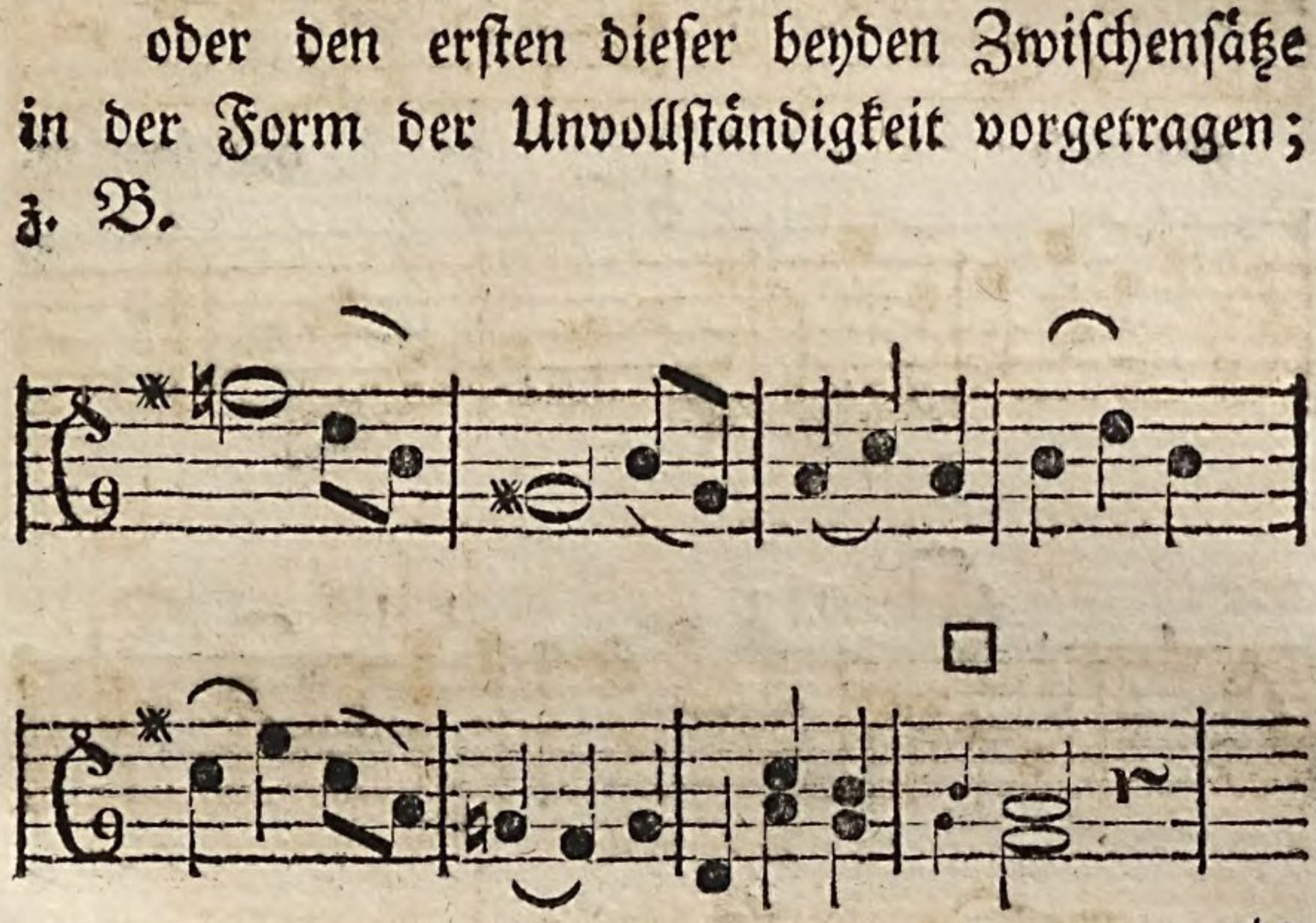
Wiederholung des ersten um einen Ton tiefer ist, die aber bey ihrem Schlusse so geleitet wird, daß sie den Quintabsatz der Haupttonart machen kann; z. E.

Menuet.





oder den ersten dieser beyden Zwischensätze in der Form der Unvollständigkeit vorgetragen; z. B.



etc.

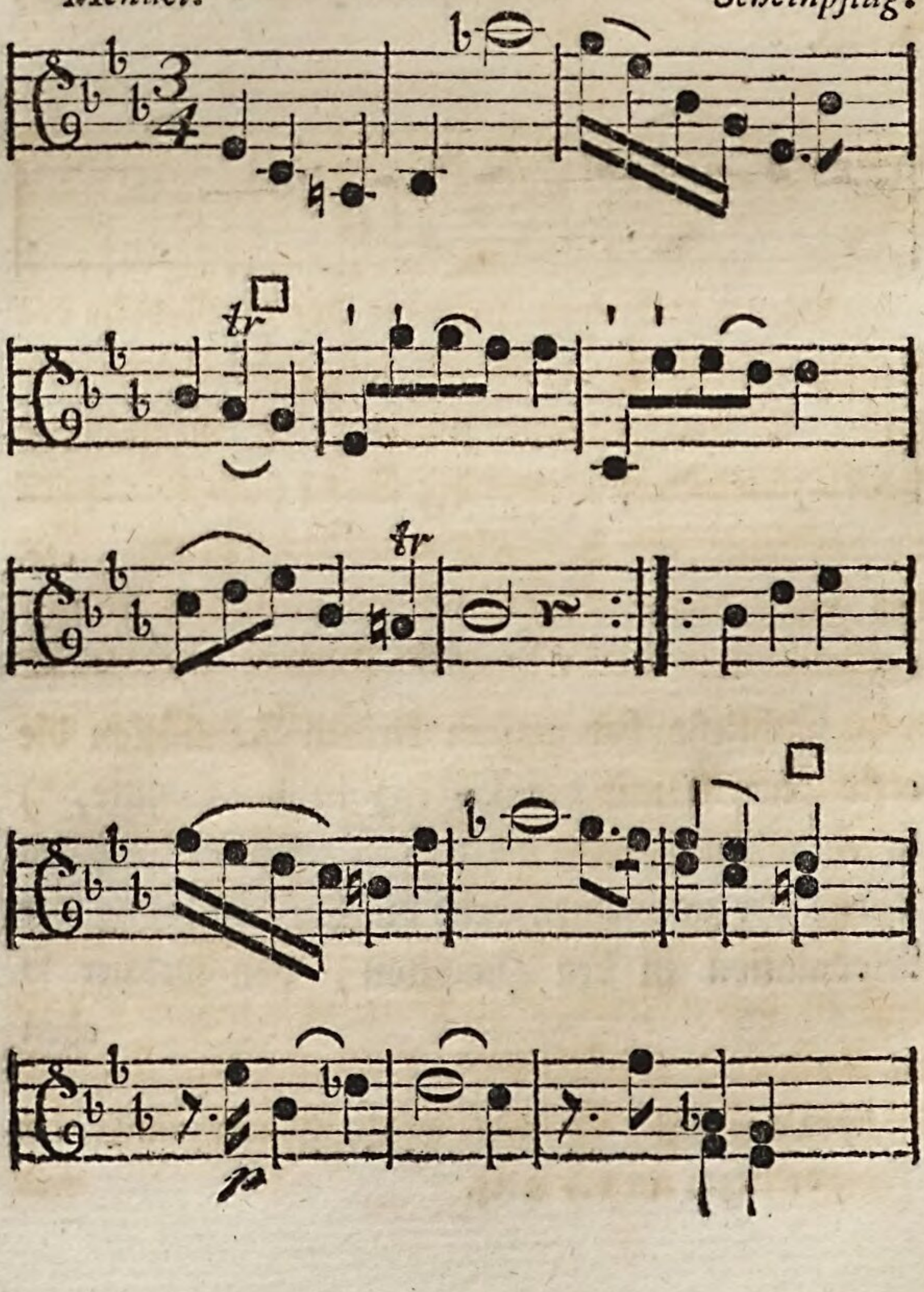
§. 44.

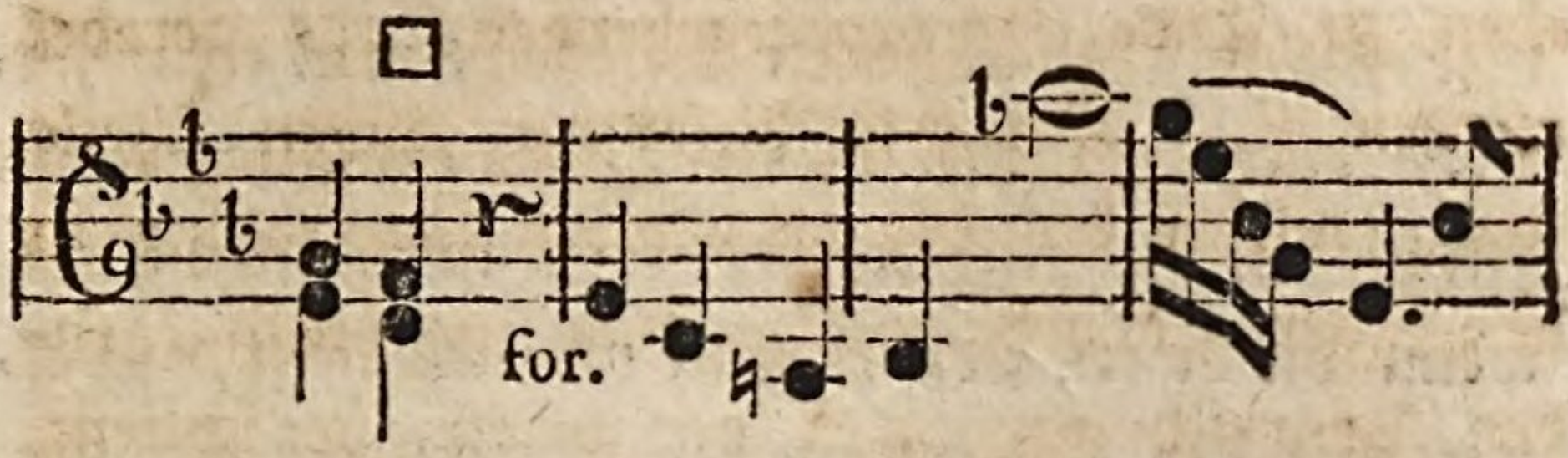
Schließt bey unsern kleinen Tonstücken die erste Reprise mit der Cadenz in der Quinte, *) so enthalten alsdenn die beyden ersten melodischen Theile der zweyten Reprise die Zurückführung der Modulation in den Hauptton, von welcher so eben

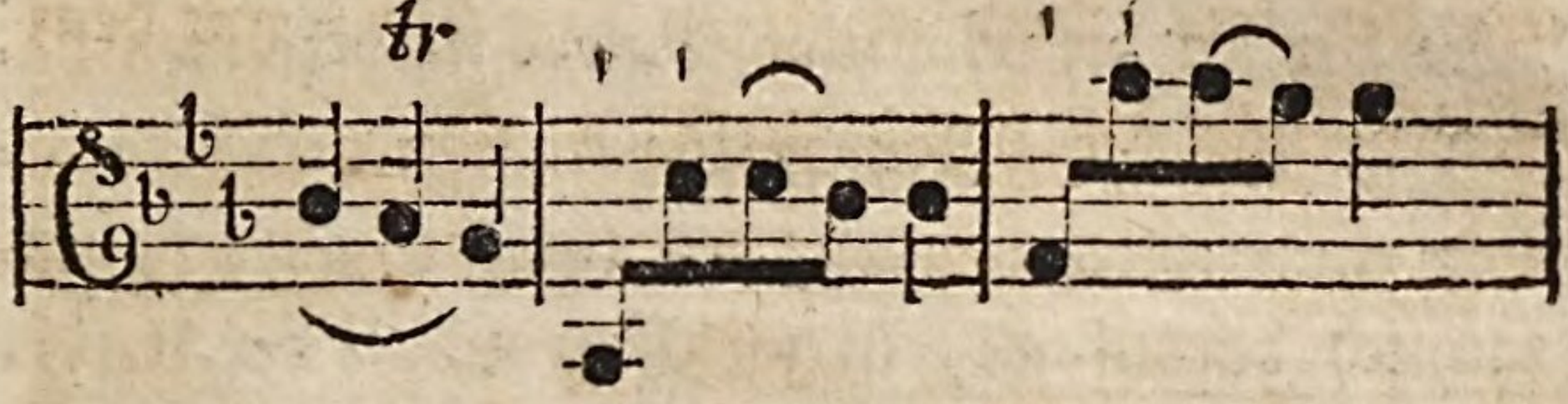
*) Oder auch, wenn die weiche Tonart zum Grunde liegt, in der Terz.

eben zu Ende des vorhergehenden Syhs geredet worden ist. Der erste dieser melodischen Theile macht wieder den Grund = oder Quintabsatz in derjenigen Tonart, welche man zur durchgehen-den Ausweichung wählt; der zweyte aber schließt, aus den uns schon bekannten Ursachen, mit dem Quintabsatze des Haupttones; z. B.

Menuet. *Scheinpflug.*







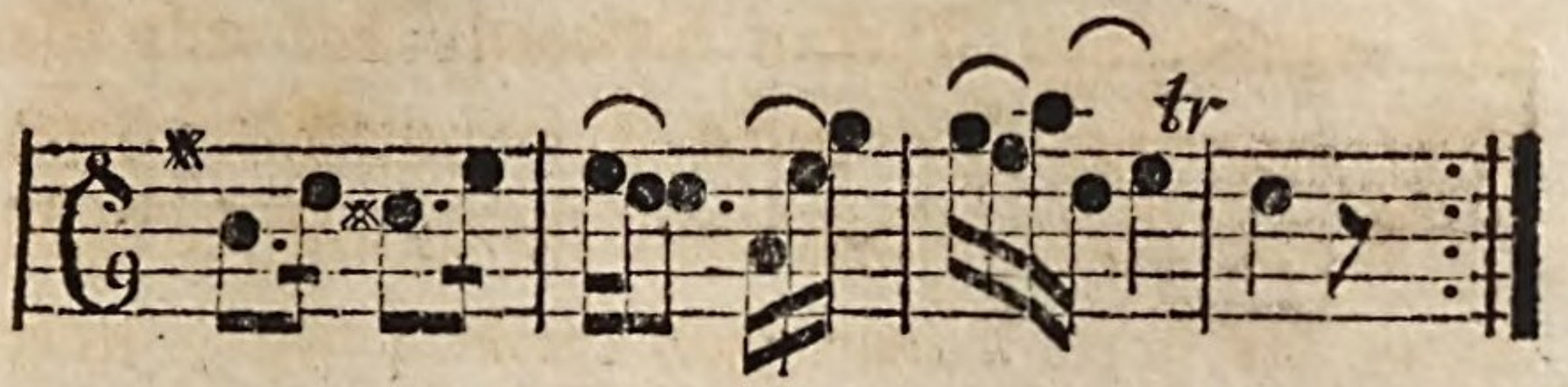
Wenn in diesem Falle die zweyte Reprise der kleinen Tonstücke mehr als sechzehen Tacte enthält, so sind entweder Glieder der melodischen Theile wiederholt, oder die Sätze nach Maasgabe des folgenden Kapitels erweitert worden. In der Folge dieses Abschnittes soll aber auch gezeigt werden, wie dieser zweyte Periode eingerichtet wird, wenn mehr melodische Theile in demselben verbunden werden.

§. 45.

Es ist oben in dem 40sten §. erinnert worden, daß in den Melodien zu Oden und Liedern, und in kleinen Handstücken von willkührlicher Art und Bewegung des Tactes, wenn sie aus mehr als

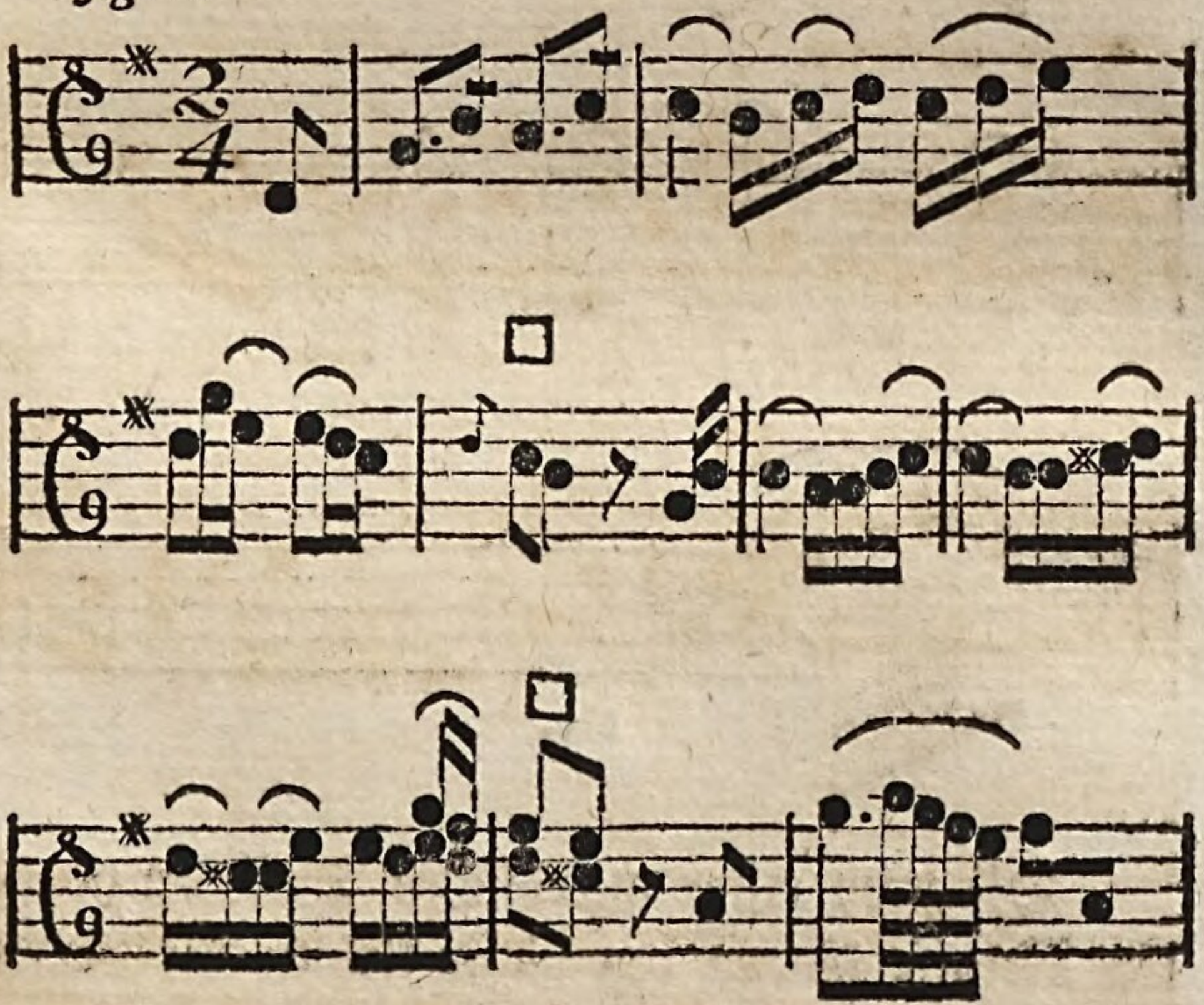
vier melodischen Theilen bestehen, der erste Periode auch drey melodische Theile enthalten kann. In diesem Falle schließt der dritte melodische Theil, wenn die harte Tonart zum Grunde liegt, jederzeit mit der Cadenz in der Tonart der Quinte. Die beyden ersten melodischen Theile können dabey in Ansehung der Interpunction verschiedentlich eingerichtet werden; es kömmt dabey hauptsächlich darauf an, in welchem Satze der Uebergang in die Tonart der Quinte gemacht wird. Geschieht es in dem dritten Satze, so schließt jederzeit der erste mit dem Grundabsatze, der zweyte aber mit dem Quintabsatze; z. E.

Poco andante.



Wird aber die Modulation schon in dem zweyten Satze in die Quinte geleitet, so schließt dieser zweyte Satz, nach Anleitung des 43sten Syhs. jederzeit mit dem Quintabsatze in der Tonart der Quinte. Der erste Satz kann alsdenn sowohl mit dem Grundabsatze, wie bey fig. 1, als auch mit dem Quintabsatze, wie bey fig. 2. geschlossen werden.

fig. 1.



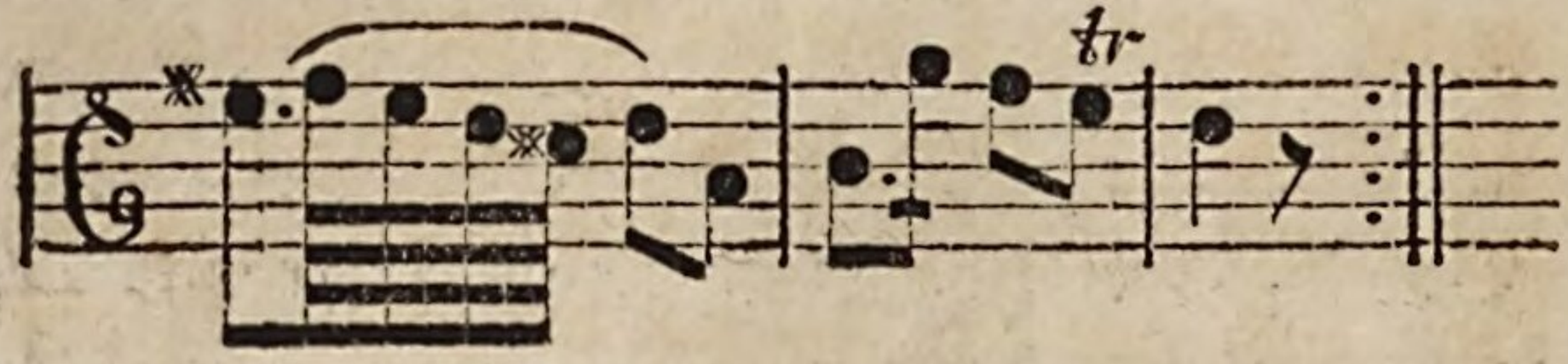
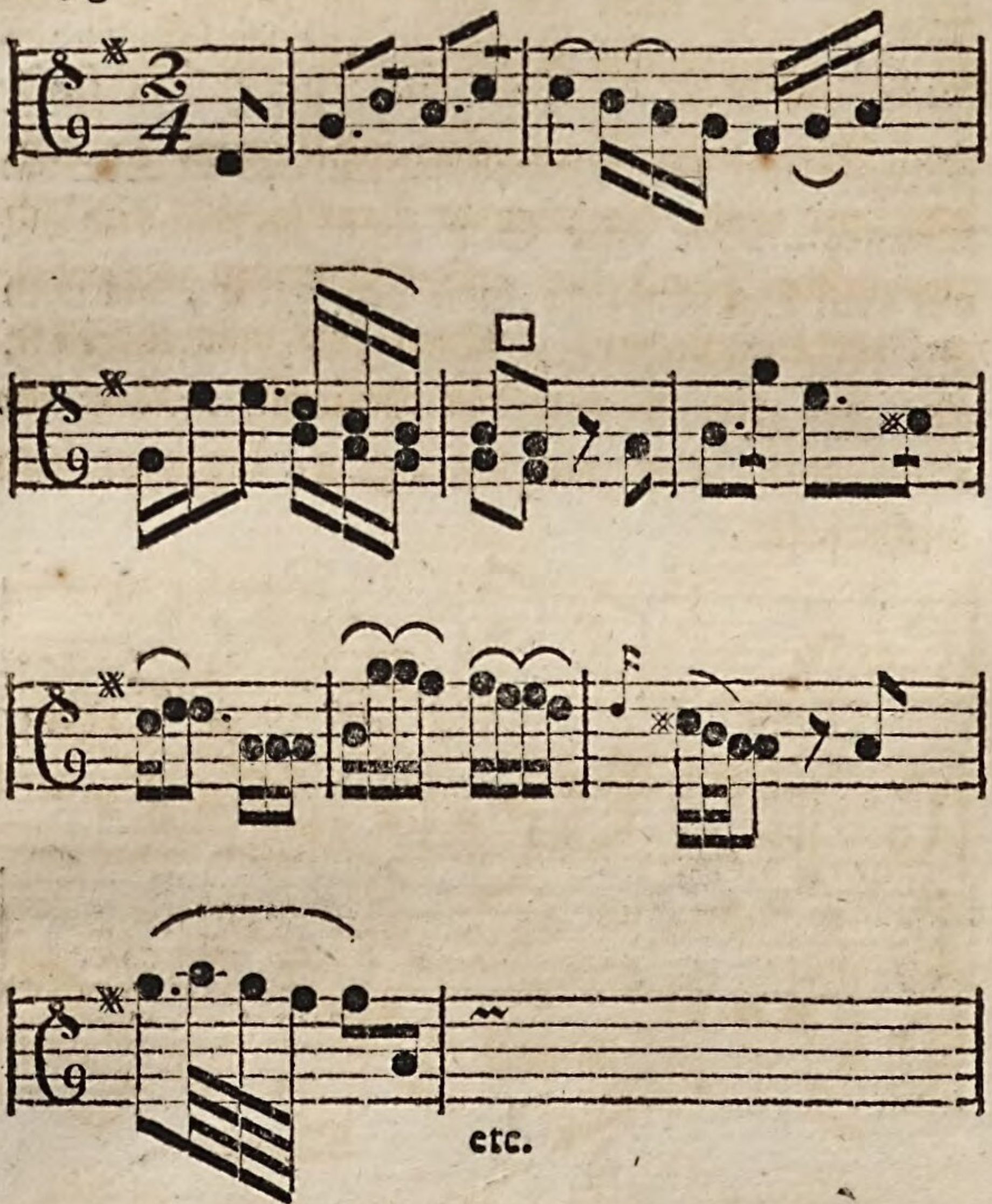


fig. 2.

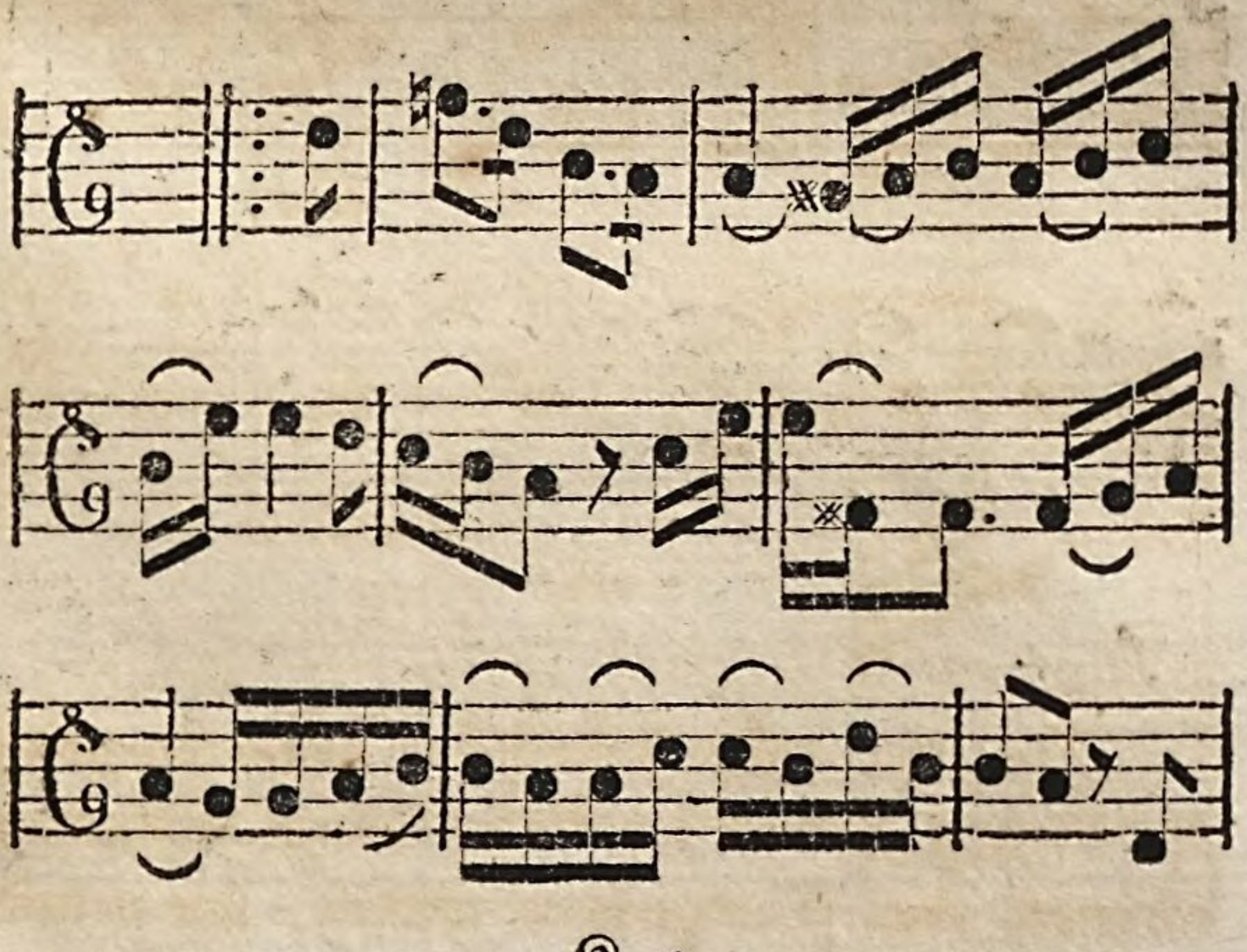


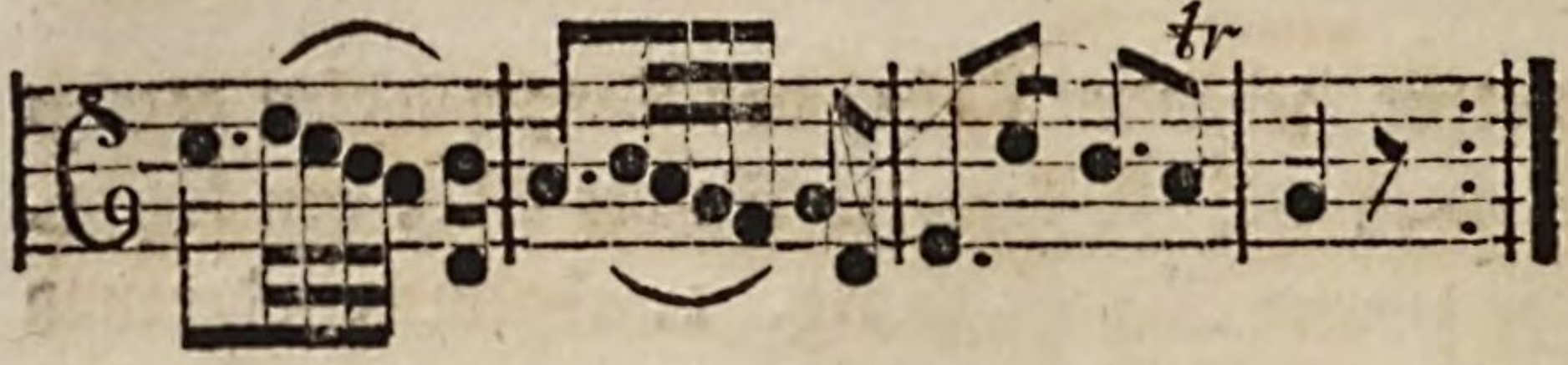
Die zwey ersten melodischen Theile der zweyten Reprise können bey diesen kleinen Tonstücken entweder eben so eingerichtet werden, wie in dem vorher

vorher gehenden §. bey den Tanzmelodien gezeigt worden ist; so kann z. B. der Satz bey fig. 3. die zweyte Reprise zu fig. 1. abgeben; oder man kann auch mit dem Anfange der zweyten Reprise den Hauptsatz erst in der Tonart der Quinte vortragen, ehe man mit den Zwischensätzen zurück in die Haupttonart modulirt; wie bey fig. 4.

Aus diesen Beyspielen siehet man zugleich, daß am Ende der zweyten Reprise nicht alle drey melodische Theile des ersten Perioden wiederholt zu werden pflegen; sondern daß man entweder, wie bey fig. 3. nur den Hauptsatz, oder den Schlußsatz; oder wie bey fig. 4, beyde zugleich wiederholt.

fig. 3.





Oder wenn statt des Schlußsatzes der Hauptsatz wiederholt wird;

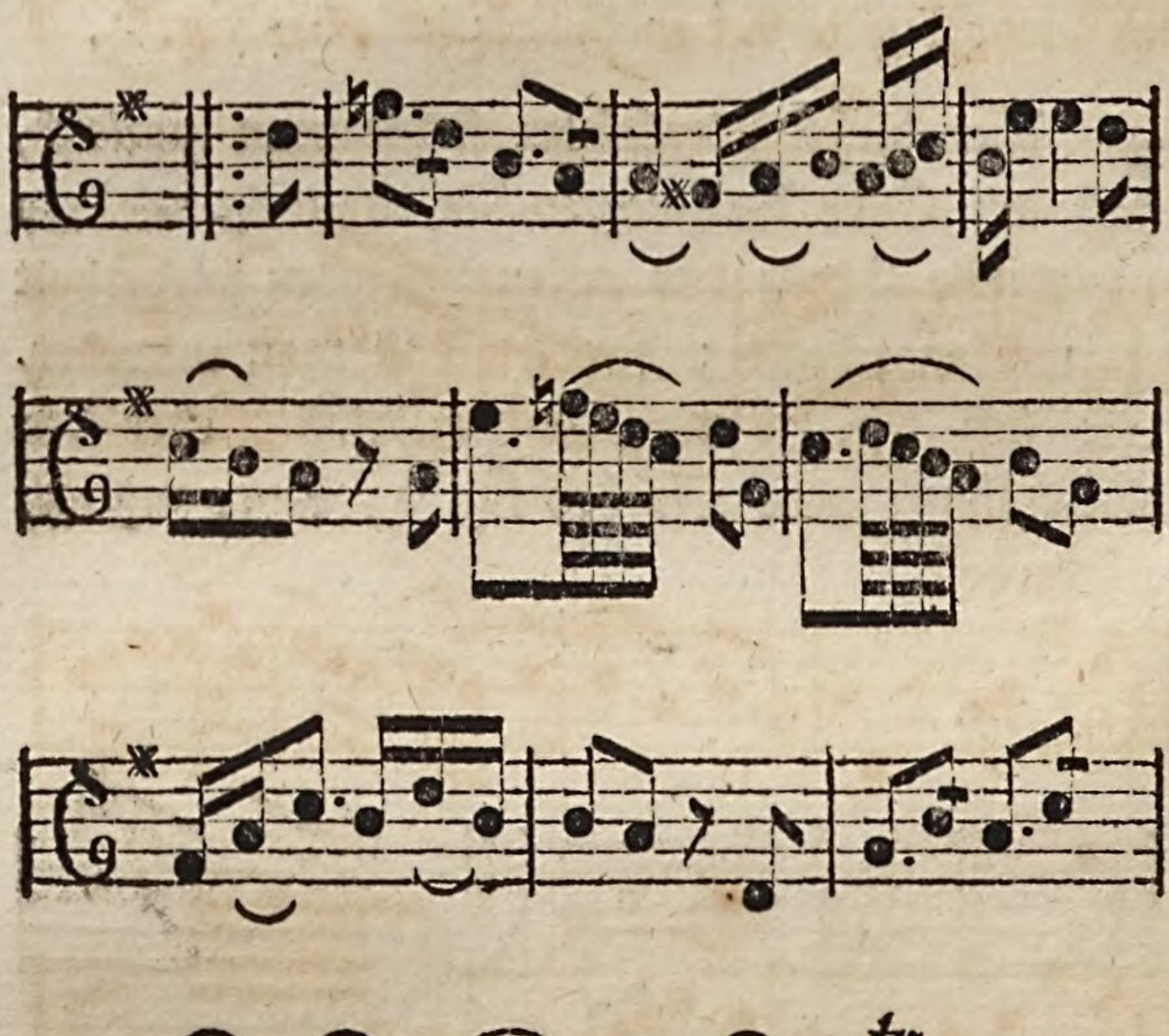
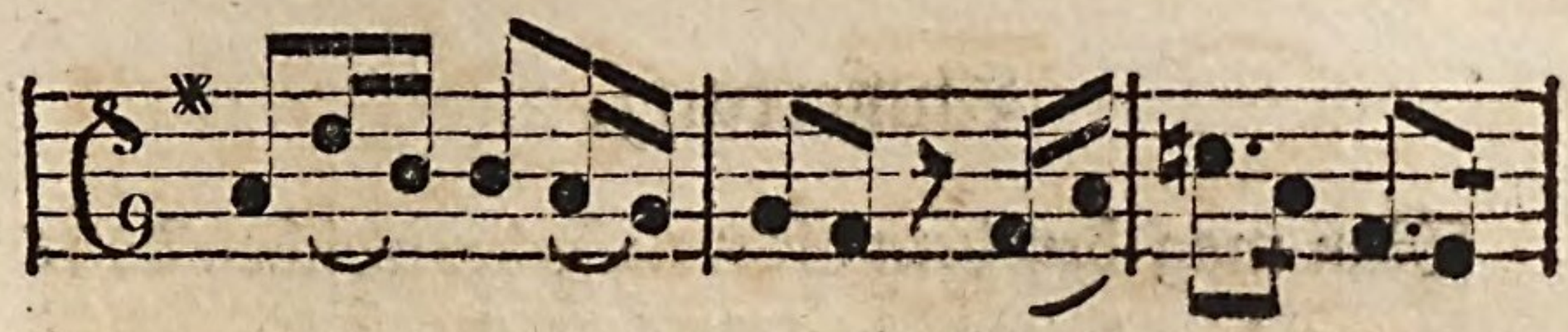
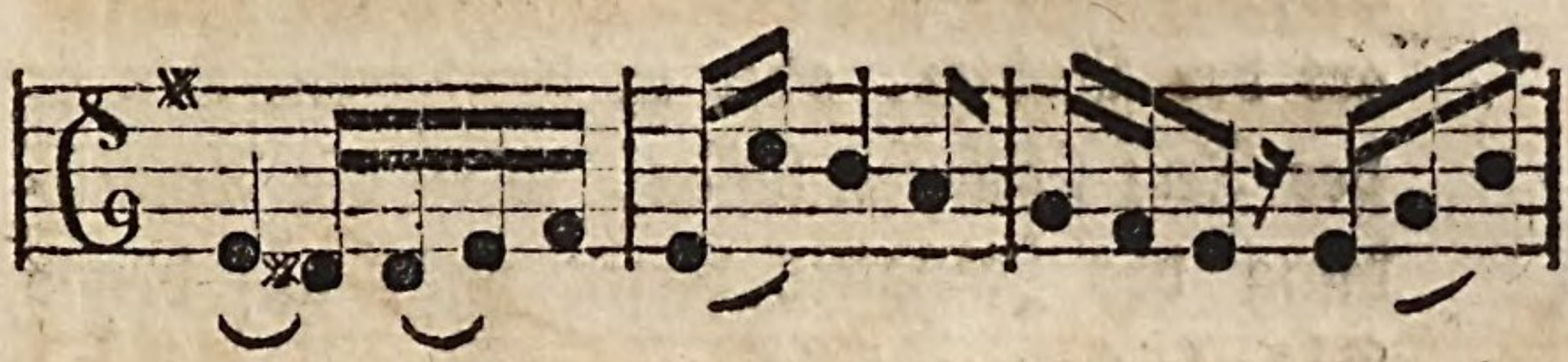
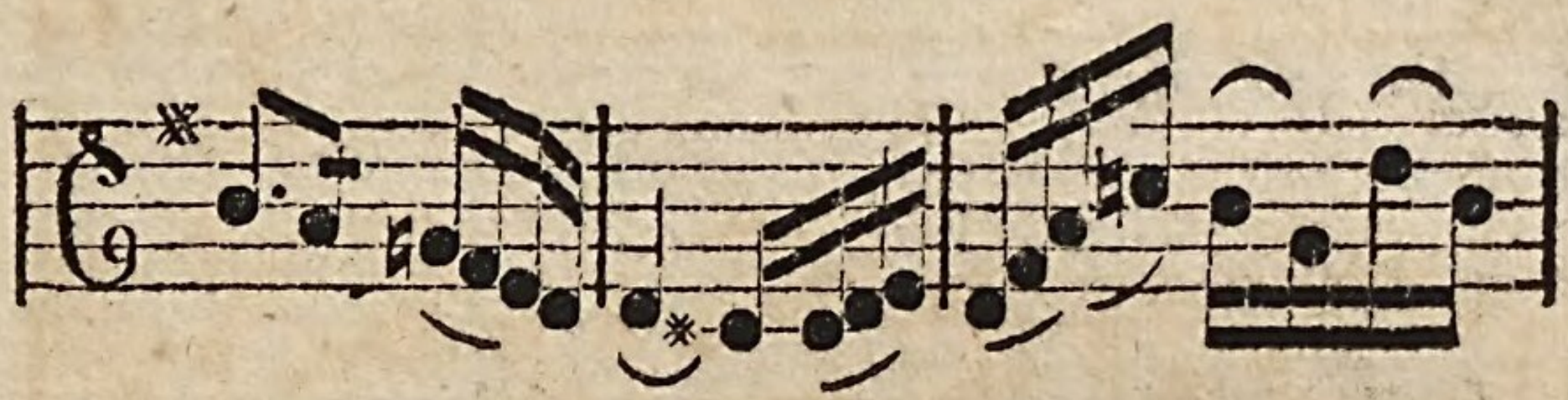
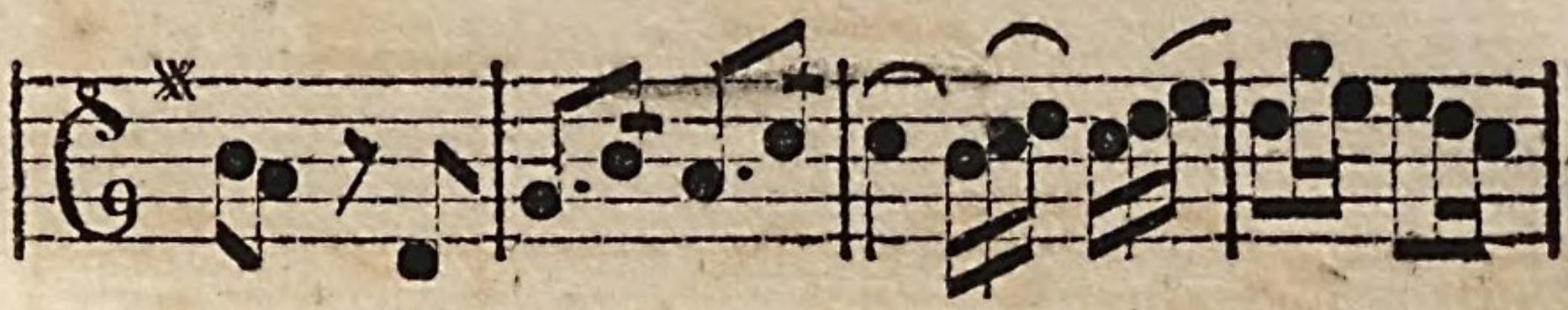


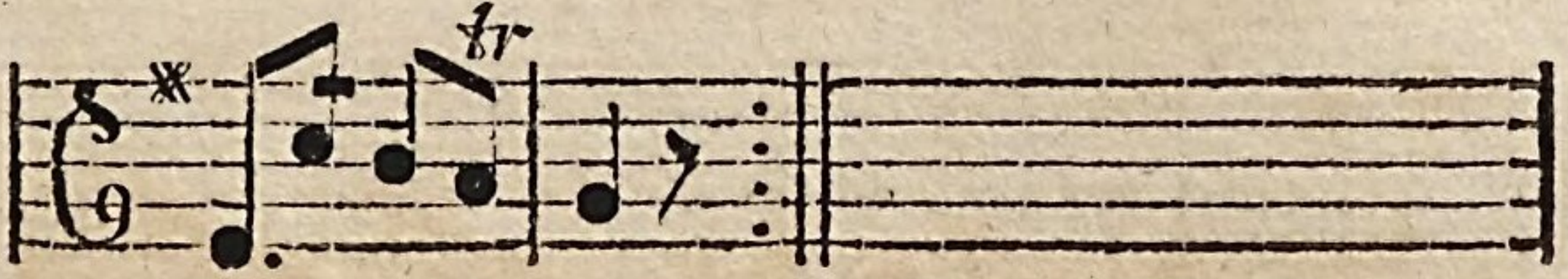
fig. 4.











Anmerkung.

Man mag bey dem Gebrauche der weichen Tonart den dritten melodischen Theil der ersten Reprise mit der Cadenz in der weichen Tonart der Quinte, oder in der harten Tonart der Terz schliessen lassen, so ist die Anwendung des Inhaltes dieses Syhs auf beyde Fälle leicht von selbst zu machen.

Drittes

Drittes Kapitel.

Von dem Gebrauche der melodischen Verlängerungsmittel.

§. 46.

Die Hülfsmittel, durch welche den Theilen der Melodie ein gröſserer Umfang gegeben werden kann, sind uns schon aus dem Inhalte des dritten Abschnittes des zweyten Theils bekannt, es bleibt uns daher in diesem Kapitel nur noch übrig, die Anwendung derselben kennen zu lernen. Dieses soll, wegen der Verschiedenheit dieser Hülfsmittel, in verschiedenen Uebungen geschehen.

Erste Uebung,
in welcher die Melodie vermittelst der Wiederholung verlängert wird.

§. 47.

Die unmittelbare Wiederholung eines melodischen Theils, oder eines Gliedes desselben, ist unstreitig dasjenige Verlängerungsmittel der Melodie, dessen man sich unter allen am öftersten

bedient. Ehe ich aber weiter gehe, und zeige, wie man sich dieses Hülfsmittels zu bedienen pflegt, muß ich zuvor bemerken, daß schon in einem engen Satze selbst eine Wiederholung enthalten seyn kann. So wird z. B. in dem Satze bey fig. 1. der erste Tact wiederholt, und bey fig. 2. befindet sich eine Wiederholung zweyer Tacte;

fig. 1.

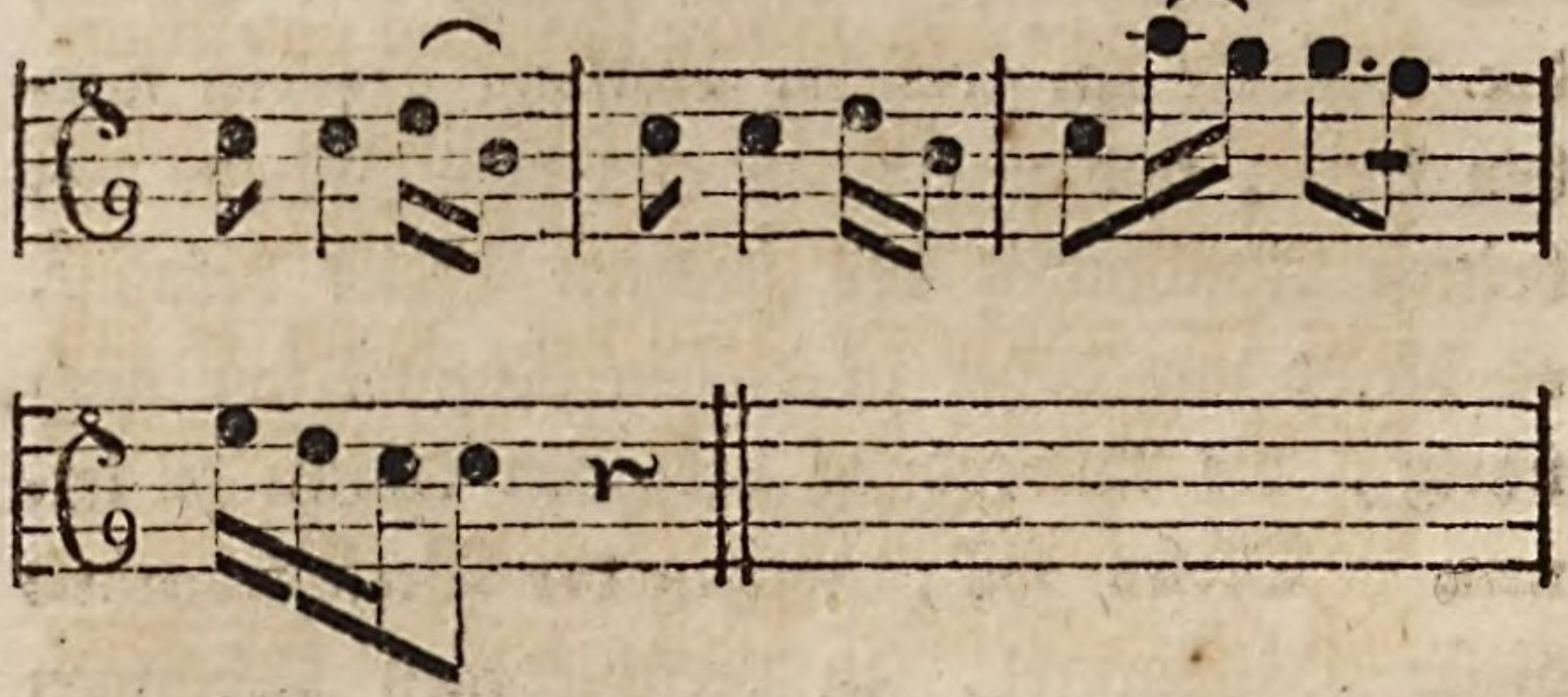
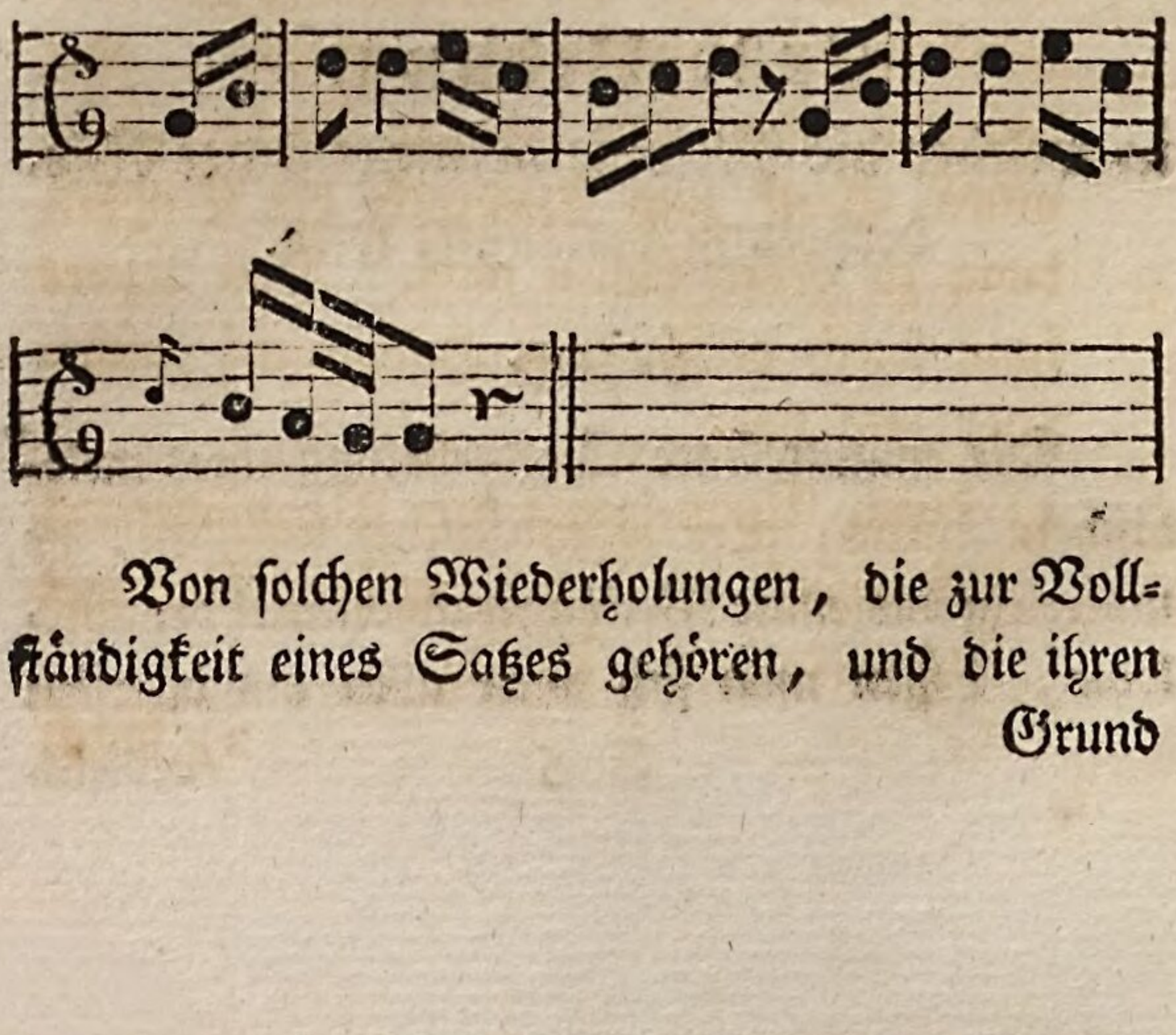


fig. 2.



Von solchen Wiederholungen, die zur Vollständigkeit eines Satzes gehören, und die ihren

Grund

Grund in der innern Einrichtung des Satzes haben, ist hier die Rede eben so wenig, als von der Wiederholung ganzer Perioden. Wir haben es hier mit der Wiederholung der Glieder solcher Sätze zu thun, die an sich selbst schon vollständig sind.

Anmerkung.

In diesem Kapitel betrachten wir die Wiederholung der melodischen Theile, ohne Hinsicht auf ihre ästhetischen Ursachen und Würkungen, blos als ein mechanisches Hülfsmittel zur Verlängerung der Melodie. Allein der angehende Tonsetzer, wenn er sich dieses Mittels bey seinen Ausarbeitungen bedient, darf dabey nicht außer Acht lassen, daß ein melodischer Theil, welcher der Wiederholung würdig seyn soll, entweder schon einen hohen Grad der Darstellung der ausdrückenden Empfindung enthalten, oder daß man demselben bey der Wiederholung neuen Stoff zum Ausdrucke der Empfindung zu geben suchen muß. Das leztere kann durch verschiedene Hülfsmittel geschehen; und zwar

1) durch Vermehrung oder Verminderung der Stärke des Tones bey dem Vortrage des wiederholten Theils,

2) durch

2) durch Veränderung der Figuren, womit die melodischen Hauptnoten ausgeschmükt sind,
3) durch eine neue Wendung in den begleitenden Stimmen,
4) durch Vermehrung oder Verminderung der begleitenden Instrumente, und
5) durch die Verbindung mehrerer dieser einzelnen Hülfsmittel.

Wenn, und wo jedes dieser Hülfsmittel entweder einzeln, oder in Verbindung mit den übrigen gebraucht werden muß, läßt sich nicht allgemein bestimmen, sondern man muß den vortheilhaftesten Gebrauch derselben den Meistern der Kunst durch fleißiges Studium ihrer Werke abzulernen suchen.

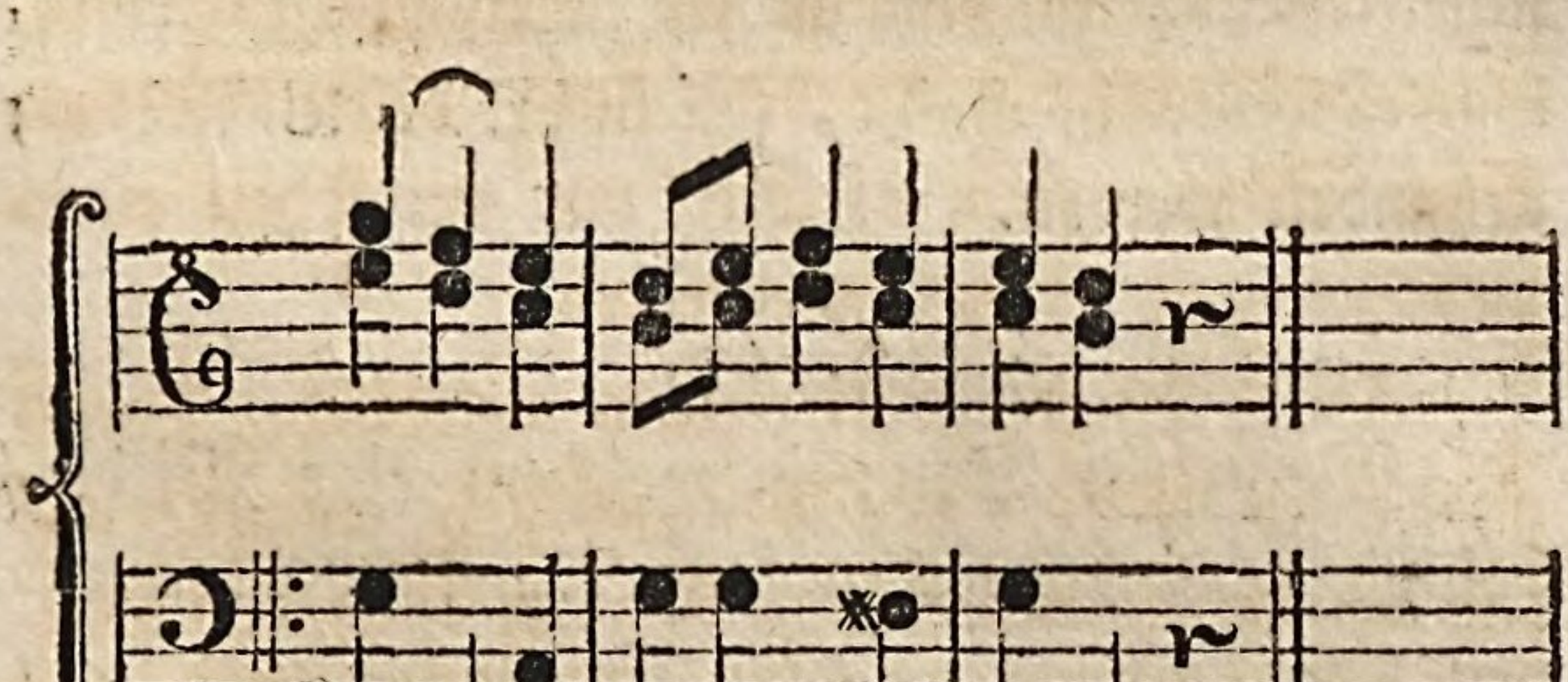
§. 48.

Die Verlängerung der Melodie geschieht, entweder durch die Wiederholung ganzer vollständiger Sätze, oder es wird nur ein Theil eines vollständigen Satzes wiederholt.

Diese Wiederholung eines melodischen Theils oder eines Gliedes desselben geschieht entweder auf der nemlichen dabey zum Grunde liegenden Harmonie, oder sie wird vermittelst solcher Töne gemacht, die eine andere harmonische Grundlage erfordern. Wird sie auf der nemlichen harmonischen

schen Grundlage gemacht, so geschieht es entweder dergestalt, daß die Melodie vermittelst eben derselben melodischen Haupttöne (es sey nun mit, oder ohne Veränderung der Nebennoten) vorgetragen wird, wie z. B. bey fig. 1; oder die Oberstimme wird mit der wirklich dabey vorhandenen, oder auch nur dabey vorausgesezten Mittelstimme verwechselt, wie bey fig. 2.

fig. 1.



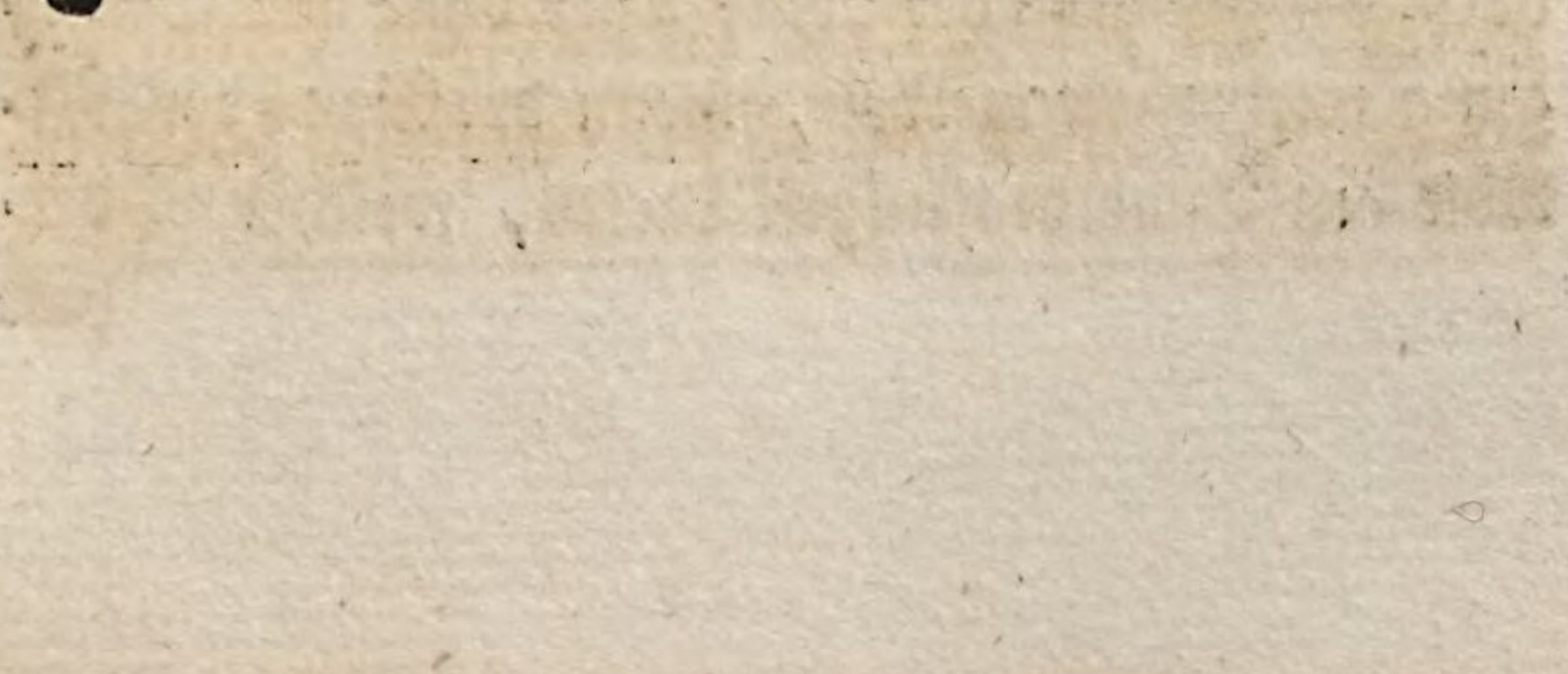
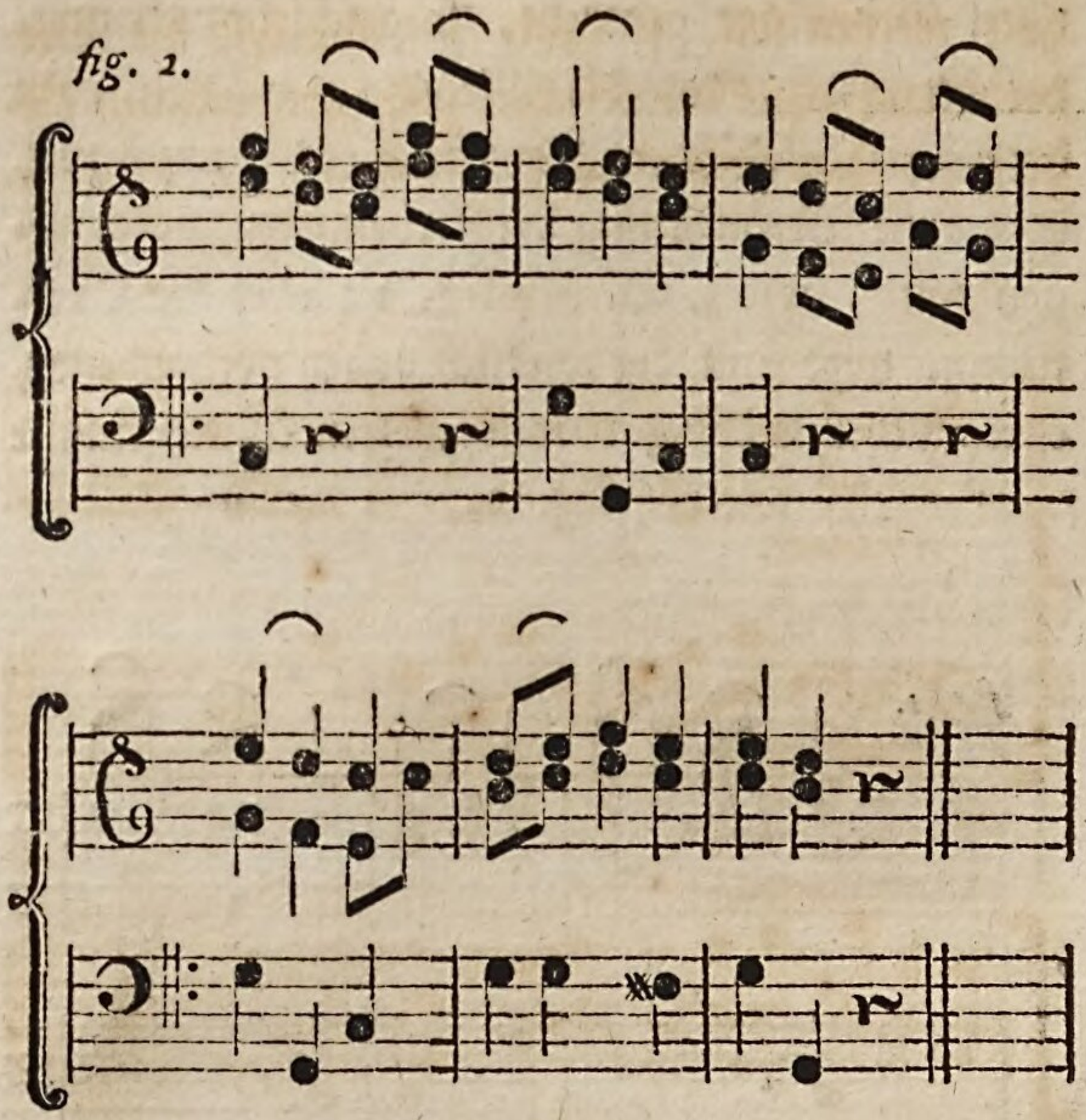


fig. 2.



Von derjenigen Wiederholung eines melodischen Theils, die eine andere harmonische Grundlage nothwendig macht, soll in der dritten Uebung gehandelt werden.

§. 49.

Wenn ein Satz, in welchem eine Wiederholung gemacht werden soll, keine unvollkommenen Einschnitte hat, kann sowohl der erste, als auch der zweyte oder dritte Tact ohne alle Bedingung wiederholt werden, wenn der Gang der Melodie am Ende desjenigen Tactes, welcher wiederholt

holt werden soll, so beschaffen ist, daß die Wiederholung ohne melodischen und harmonischen Uebelstand statt finden kann; z. bey fig. 1, 2 und 3.

fig. 1.

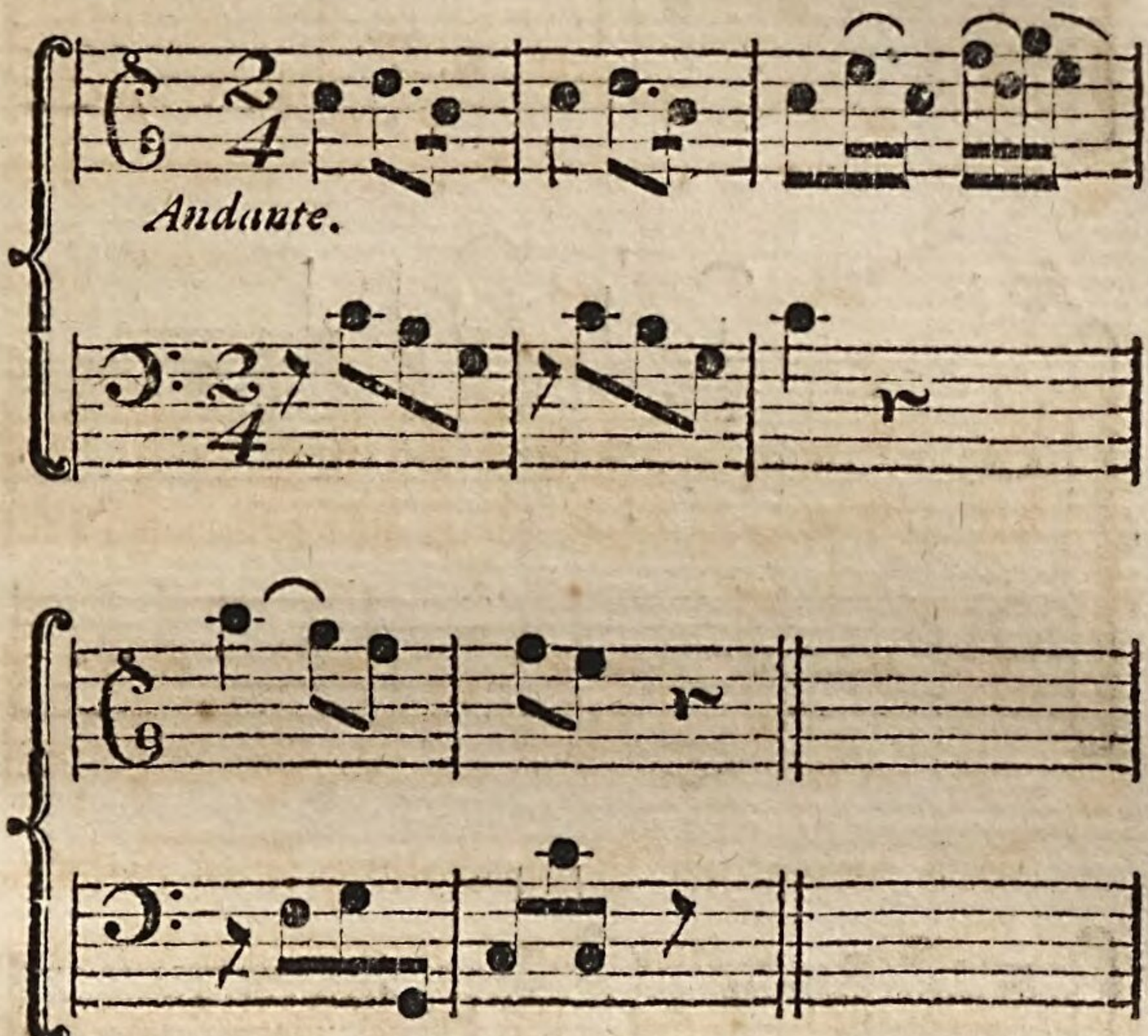
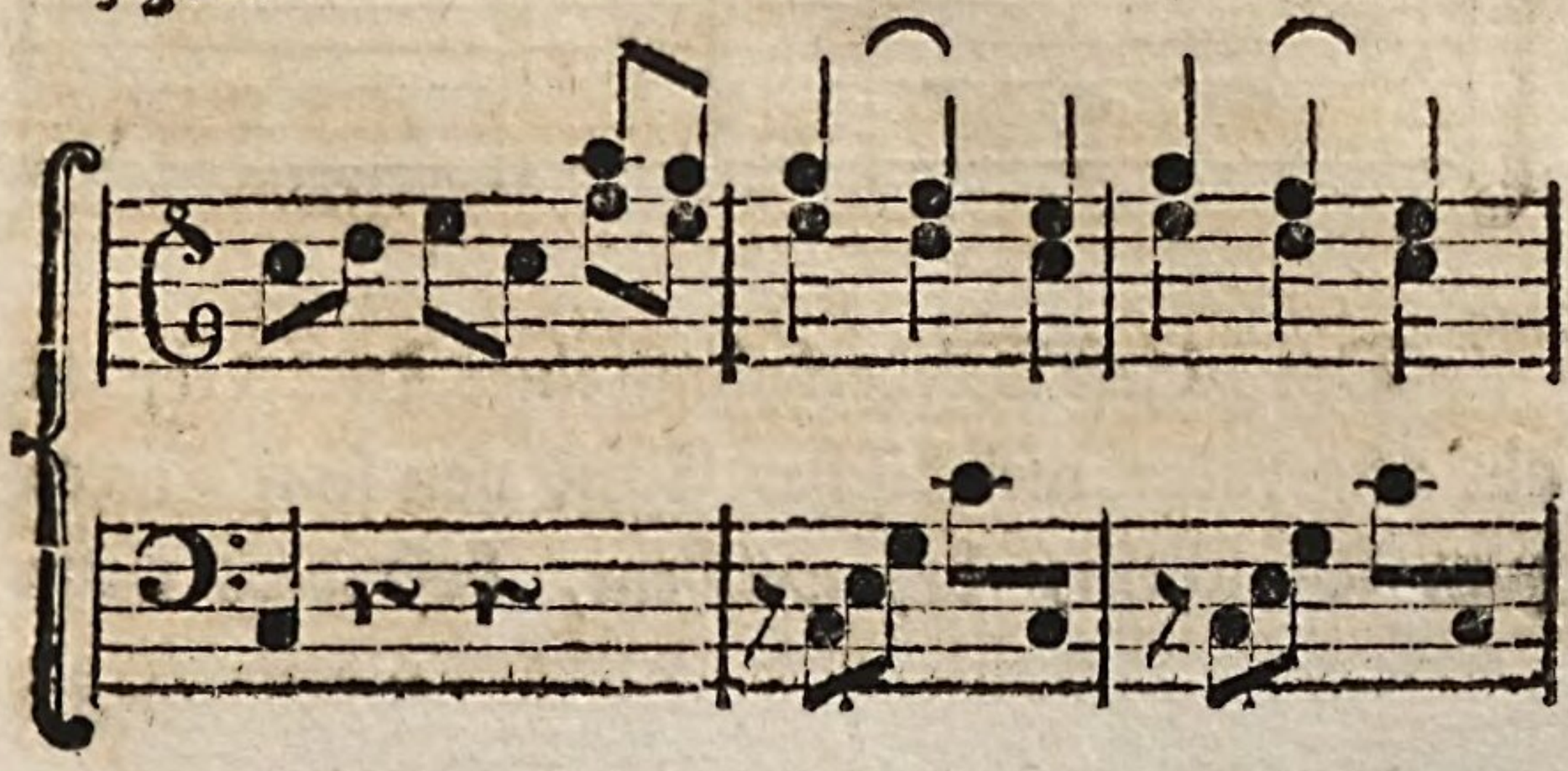


fig. 2.



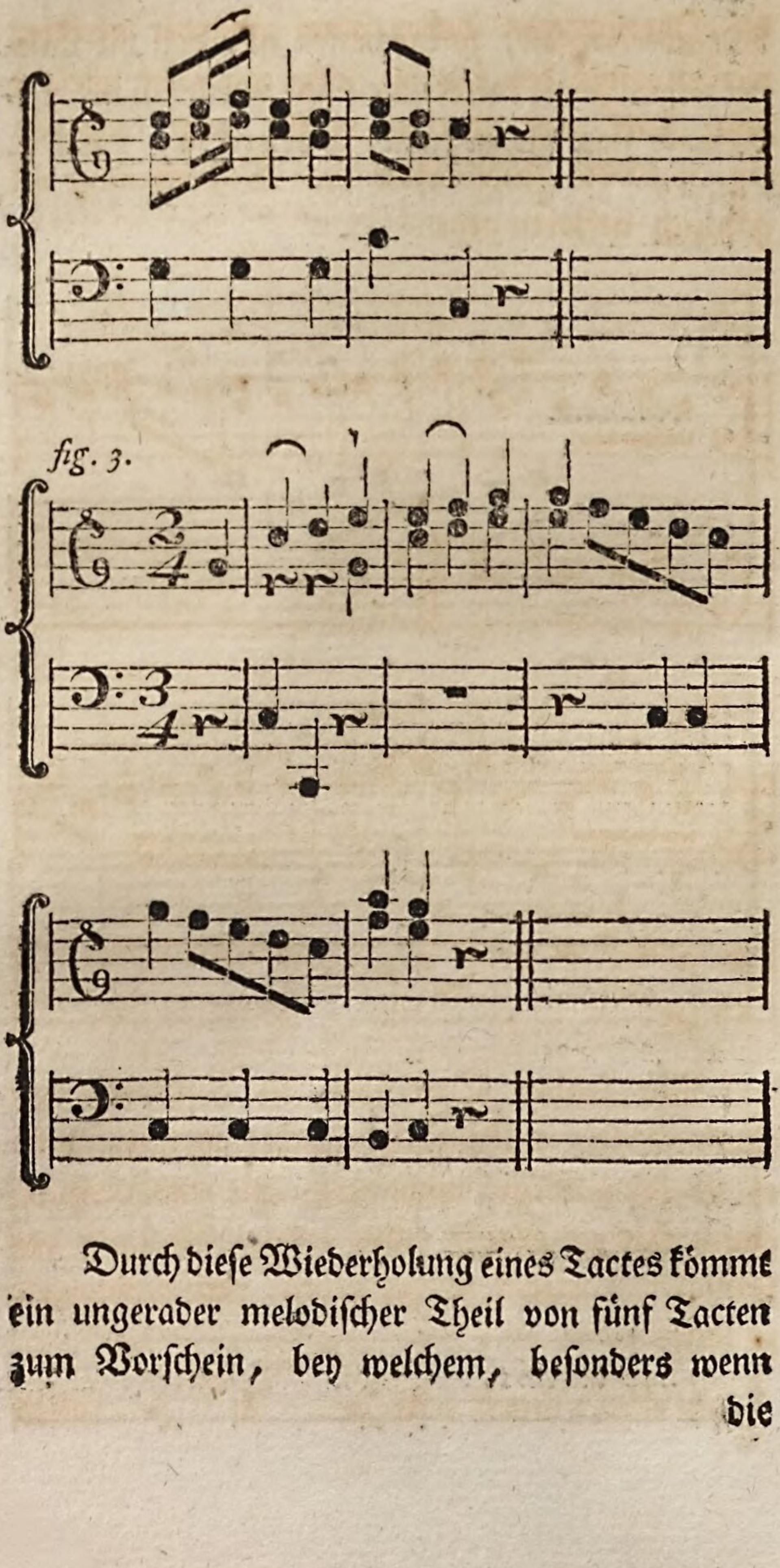


fig. 3.

Durch dieſe Wiederholung eines Tactes kömmt ein ungerader melodiſcher Theil von fünf Tacten zum Vorſchein, bey welchem, beſonders wenn die

die Oberstimmen dabey unter einander verkehrt werden, wie bey fig. 4, oder wenn der wiederholte Tact noch überdies variirt wird, wie bey fig. 5, die Fühlbarkeit der Wiederholung oft gänzlich verloren gehet.

fig. 4.

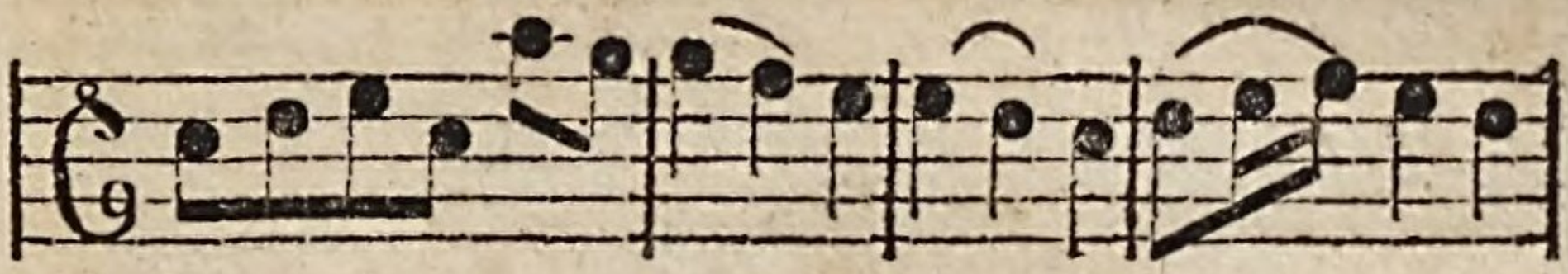
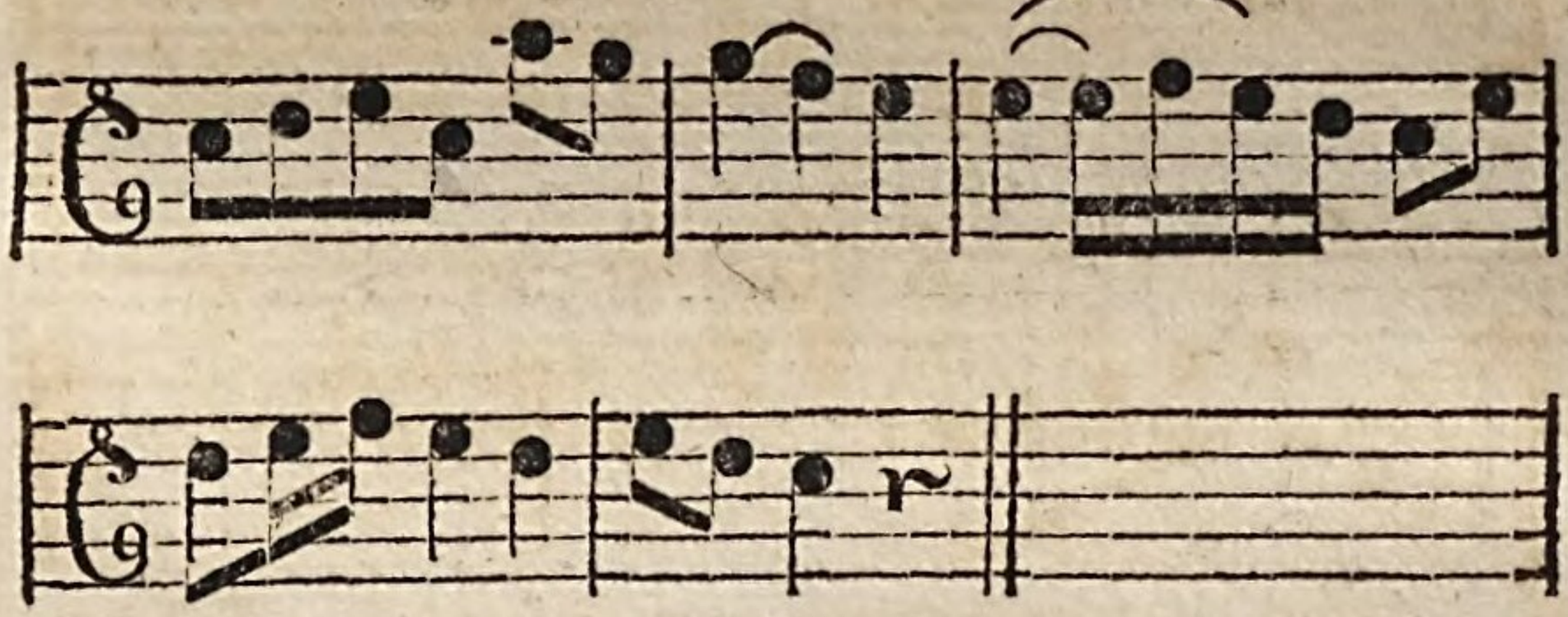


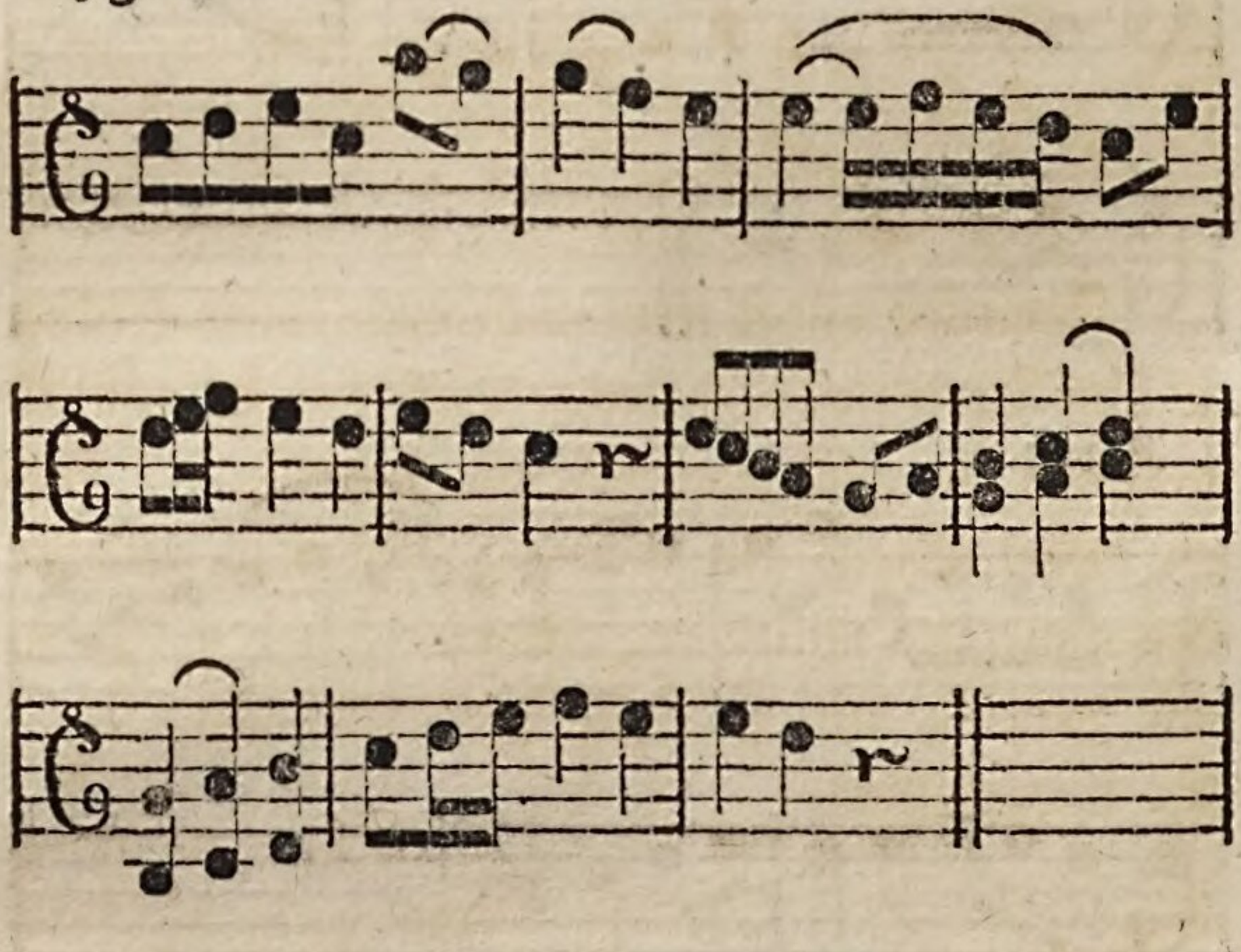
fig. 5.



Ein solcher Satz kann in Ansehung des Rythmus sehr willkührlich behandelt werden; denn es ist keine Regel vorhanden, die uns nöthigt, einem solchen Fünfer einen andern Satz von bestimmter Tactzahl vorher gehen, oder nachfolgen zu lassen.

Wird bey zwey melodischen Theilen, die in der nächsten Beziehung auf einander stehen, in dem ersten derselben ein einziger Tact wiederholt, so kann zwar in dem zweyten diese Wiederholung ebenfalls statt finden wie z. B. bey fig. 6, allein denn stimmen beyde Sätze in Ansehung ihrer rythmischen Beschaffenheit überein.

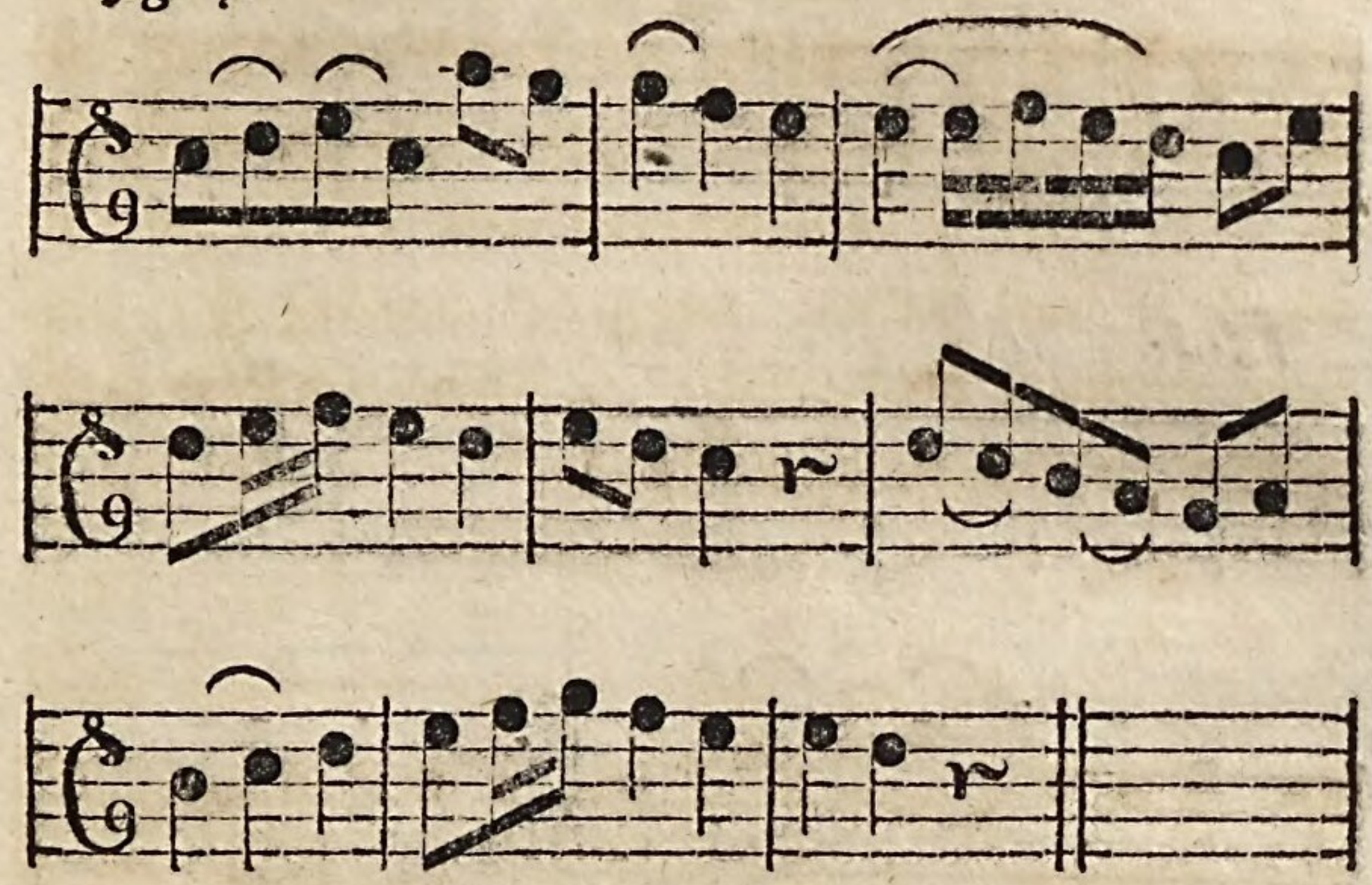
fig. 6.



Allein selten bedient man sich dieser Wiederholung im zweyten Satze. Weit öfterer läßt man den ersten Satz in seinem ungleichen rythmischen Verhältnisse ganz allein stehen, und trägt den folgenden melodischen Theil ohne eine solche Wiederholung vor; z. E. fig. 7.

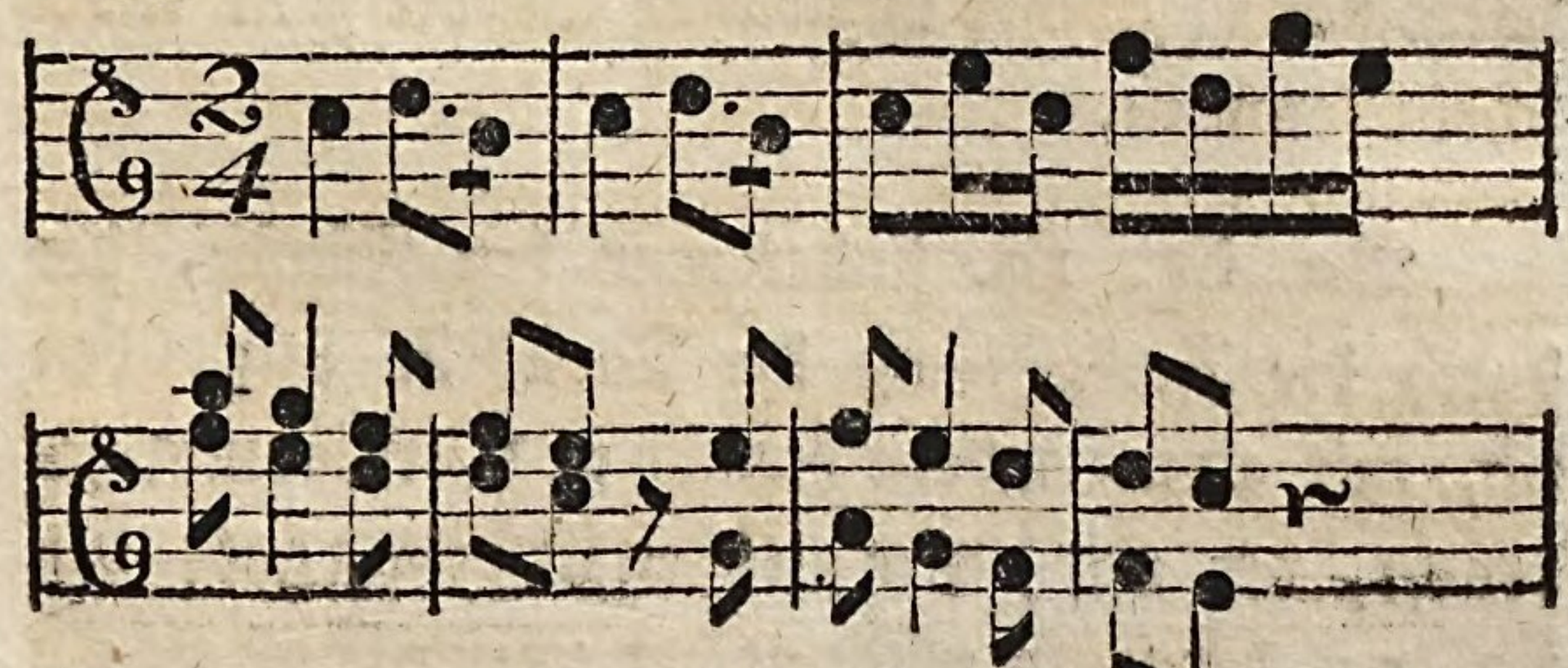
fig. 7.

fig. 7.



Zuweilen pflegt man auch nach einem solchen zu fünf Tacten ausgedehnten Satze das lezte Glied desselben zu wiederholen, wie bey fig. 8, oder an dessen Stelle ein anderes, den Satz genauer bestimmendes Glied beyzufügen, wie bey fig. 9, und hernach mit geradzähligen melodischen Theilen fortzufahren.

fig. 8.



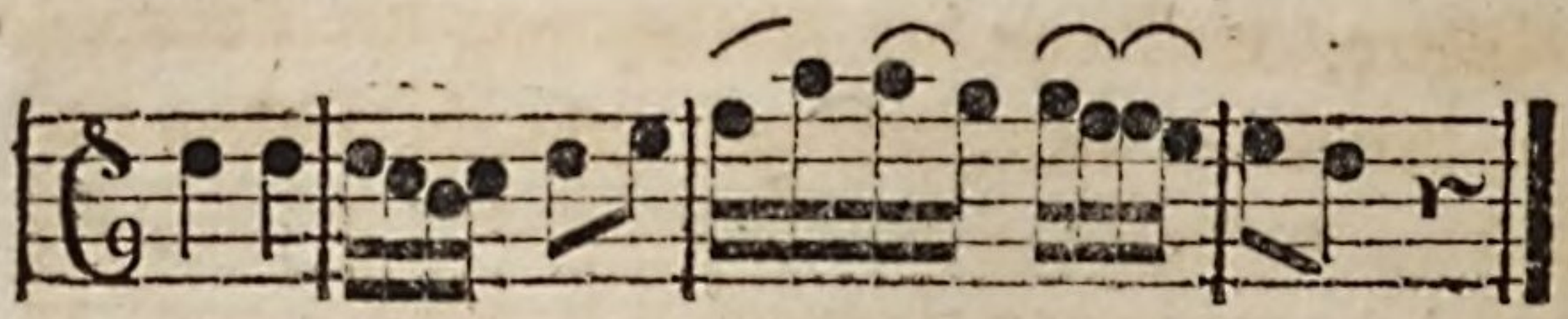
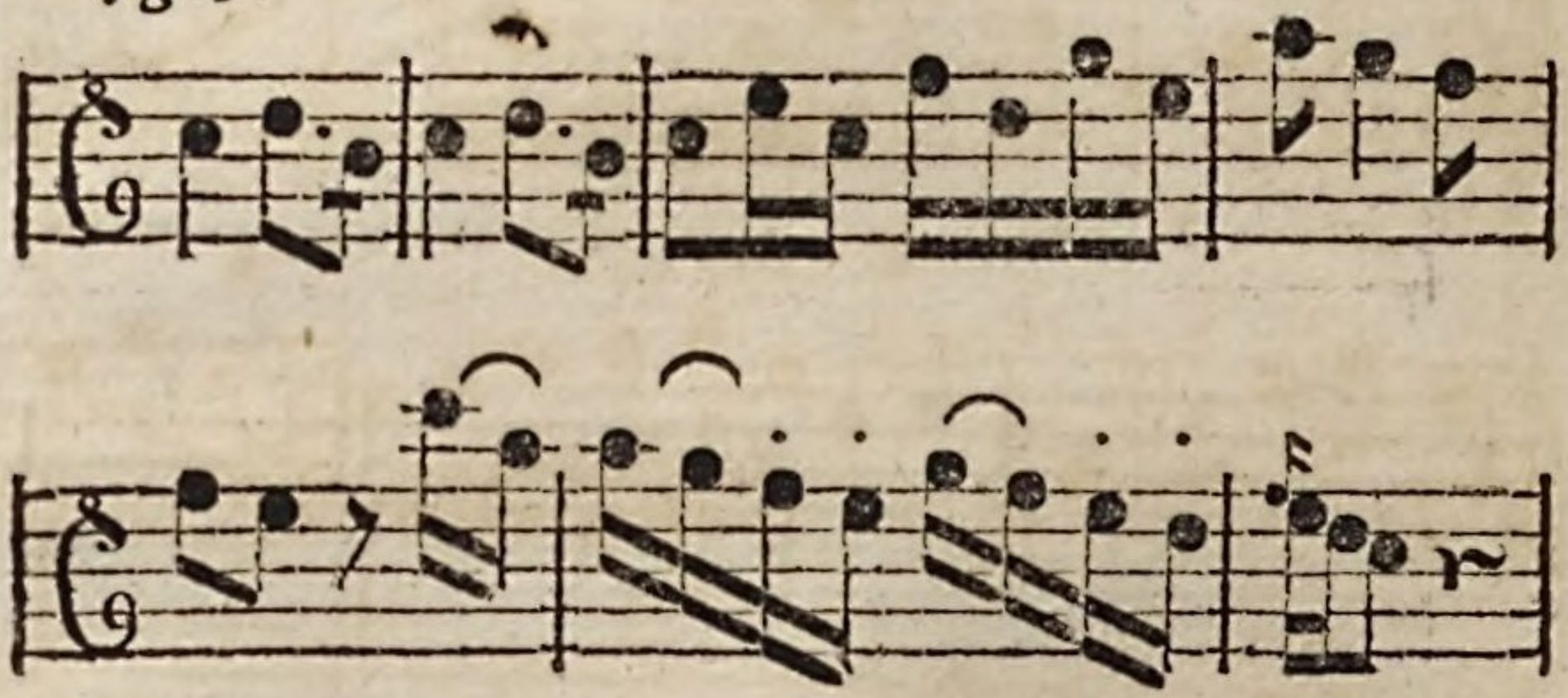
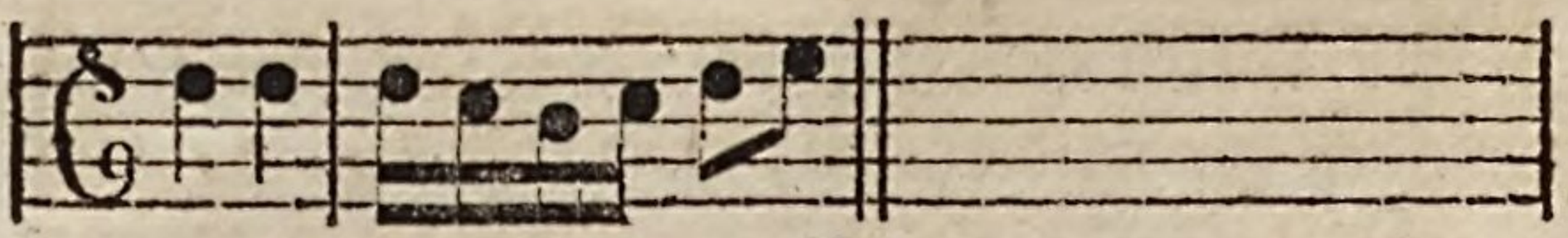


fig. 9.





etc.

Auf eben diese Art werden diejenigen Fünfer in Ansehung des Rythmus behandelt, die entweder vermittelst der Ausdehnung zweyer Tactheile zu zwey Tacten entstehen, oder die durch Verbindung zweyer ungleichen Glieder zum Vorschein kommen.

Bey fig. 10. findet man den Fünfer, der durch die Ausdehnung der Tacttheile entstanden ist, mit einem andern Fünfer in Verbindung gebracht, der mit jenem gleichen Ursprung hat; bey fig. 11. hingegen erscheint der zweyte Satz als ein

Vierer

Vierer, weil von der Ausdehnung der Tacttheile in demselben kein Gebrauch gemacht worden ist.

fig. 10. *Andante.*

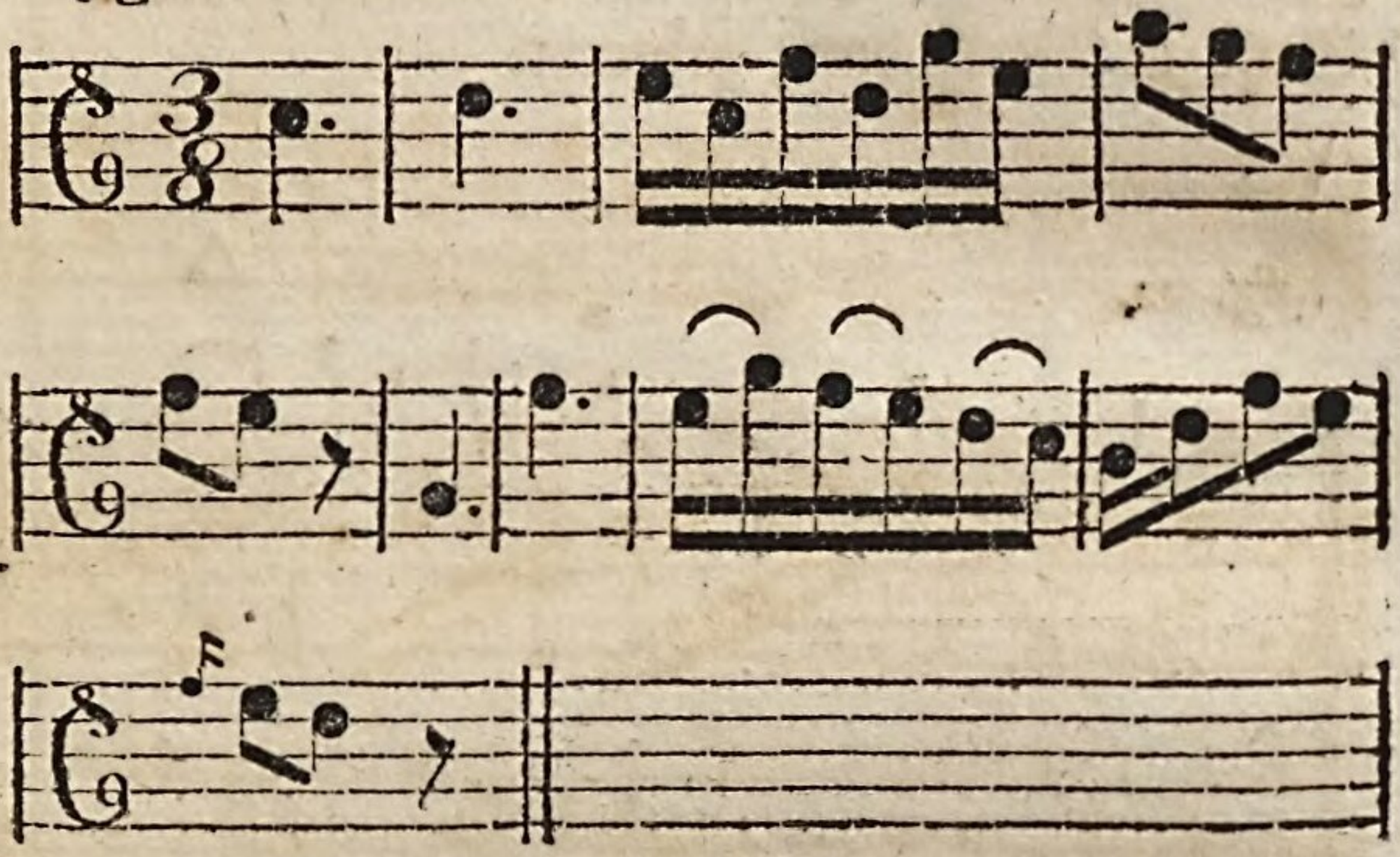
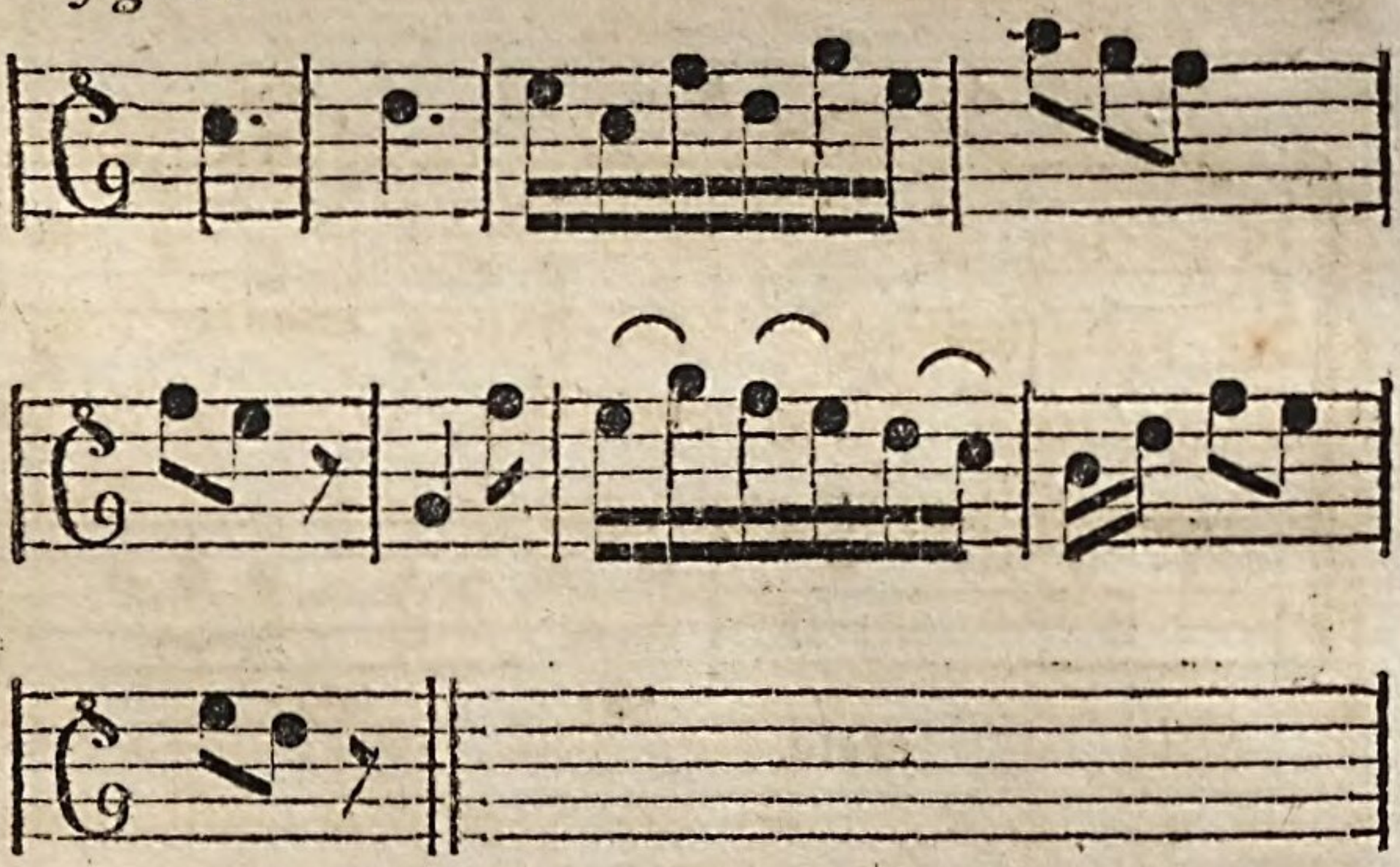


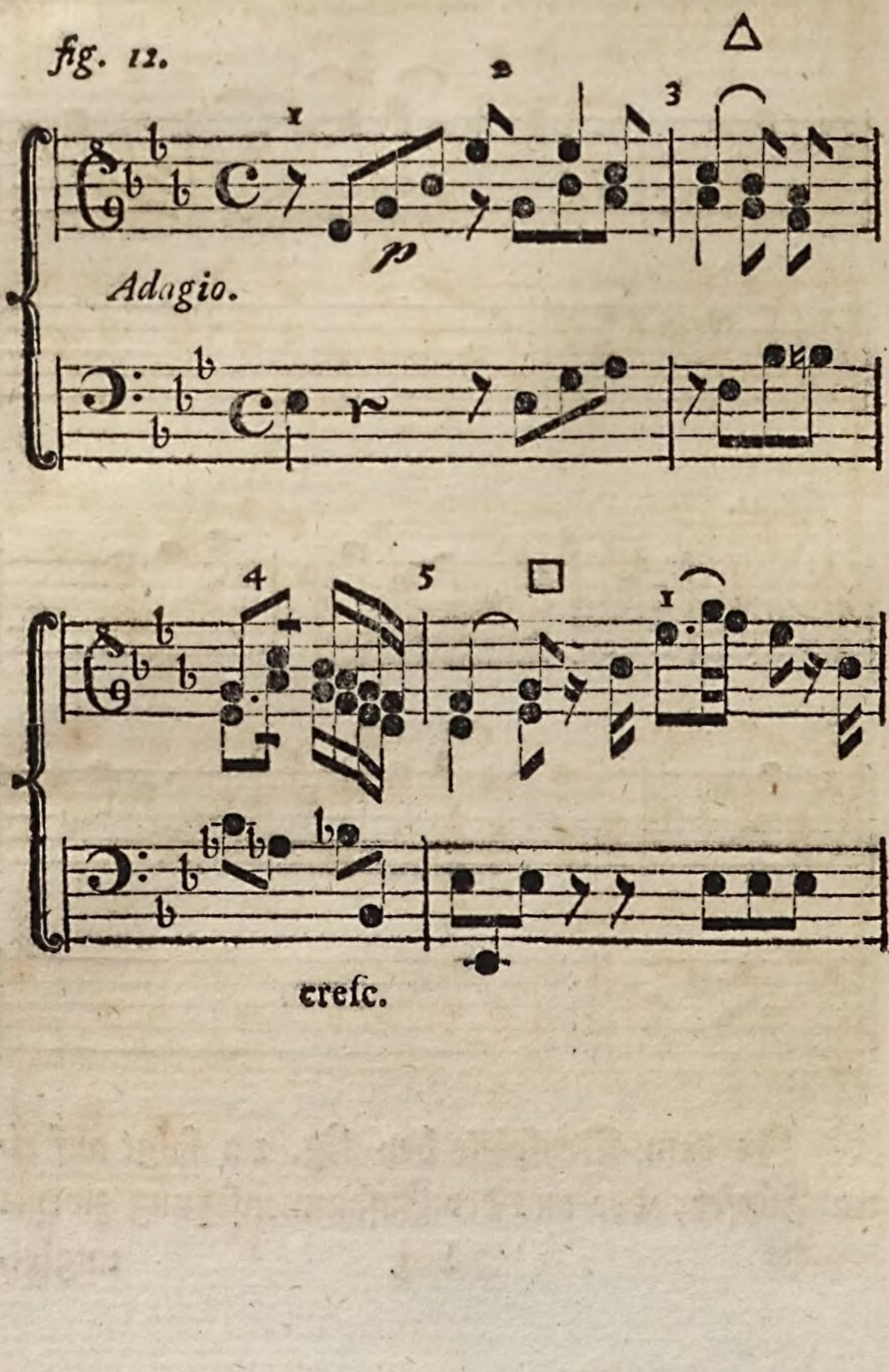
fig. 11.



In dem Beyspiele bey fig. 12 folgt auf einen Fünfer, der aus der Zusammensetzung zweyer unglei-

ungleichen Glieder entstanden ist, ein anderer Fünfer von der nemlichen Beschaffenheit; bey fig. 13 hingegen ist dieser, aus zwey ungleichen Gliedern zusammen gesezte Fünfer mit einem geradzähligen Satze in Verbindung gebracht.

fig. 12.



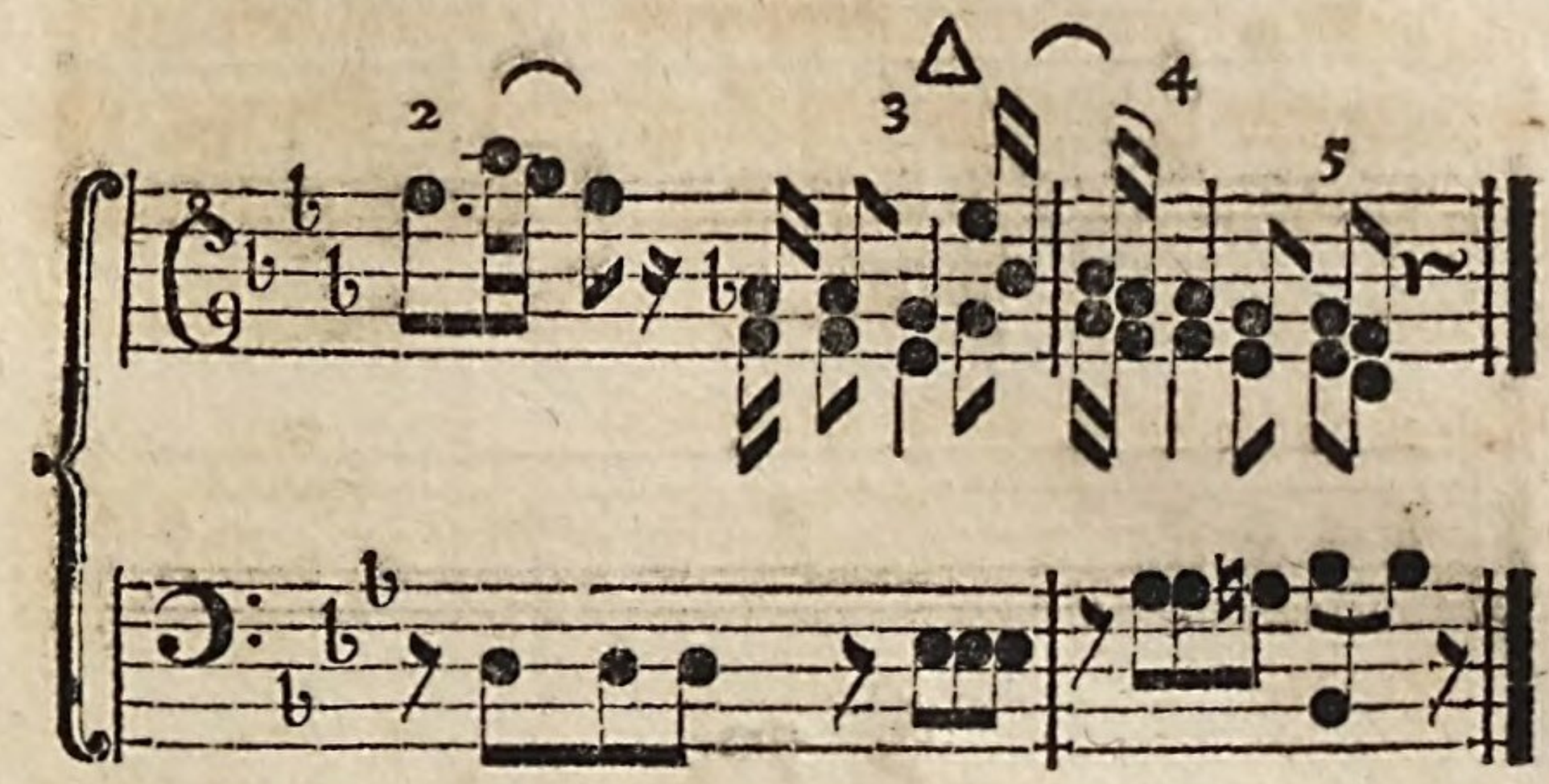
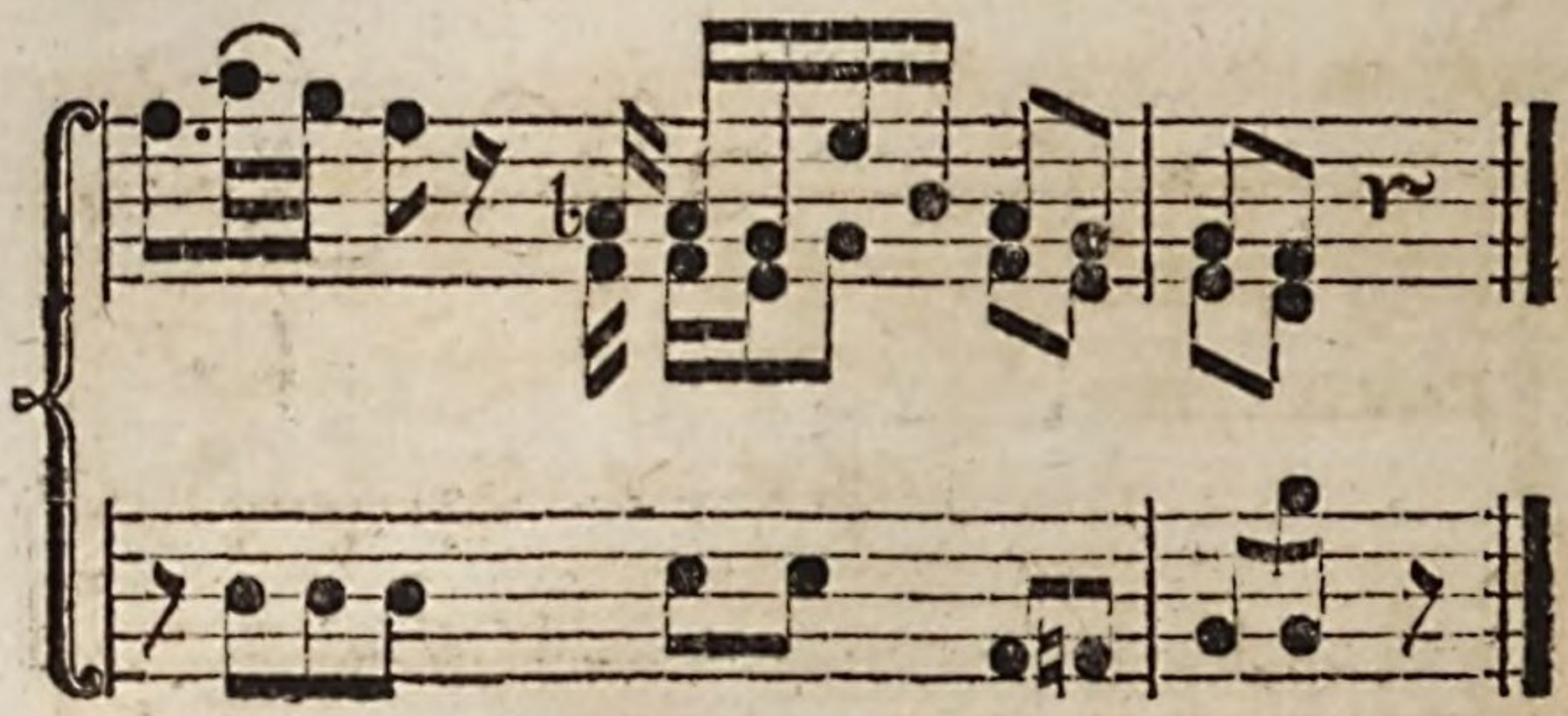


fig. 13.



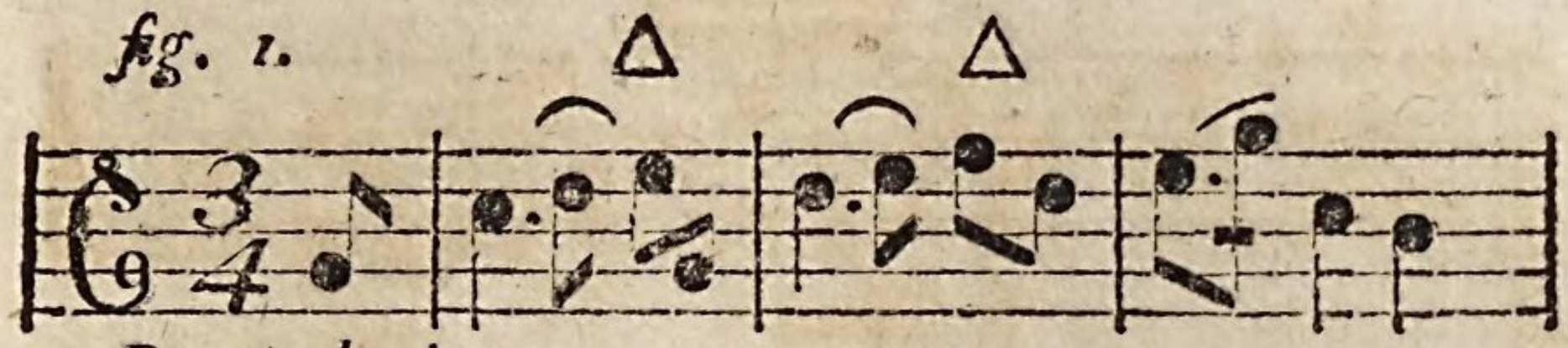
§. 50.

Enthält aber der Satz, in welchem eine Wiederholung gemacht werden soll, Einschnitte, so kömmt es besonders darauf an, ob es vollkommene oder unvollkommene Einschnitte sind.

Wenn der Satz unvollkommene Einschnitte enthält, und der erste derselben wiederholt wird, so muß alsdenn auch der zweyte wiederholt werden, denn diese kleinsten Glieder des Satzes stehen gerne in einem gleichen Verhältnisse mit einander. Wenn man z. B. in dem Satze bey fig. 1, in welchem in der ersten Hälfte zwey unvollkommene Einschnitte vorhanden sind, den ersten derselben wiederholt, den zweyten aber ohne Wiederholung vorträgt, wie bey fig. 2; so fühlt man die unangenehme Würkung der ungleichen Behandlung dieser kleinen Glieder sehr auffallend; daher muß, wenn unser Gefühl nicht beleidigt werden soll, nothwendig das zweyte Glied ebenfalls wiederholt werden, wie z. E. bey fig. 3.

fig. 1.

fig. 1.



Poco adagio.

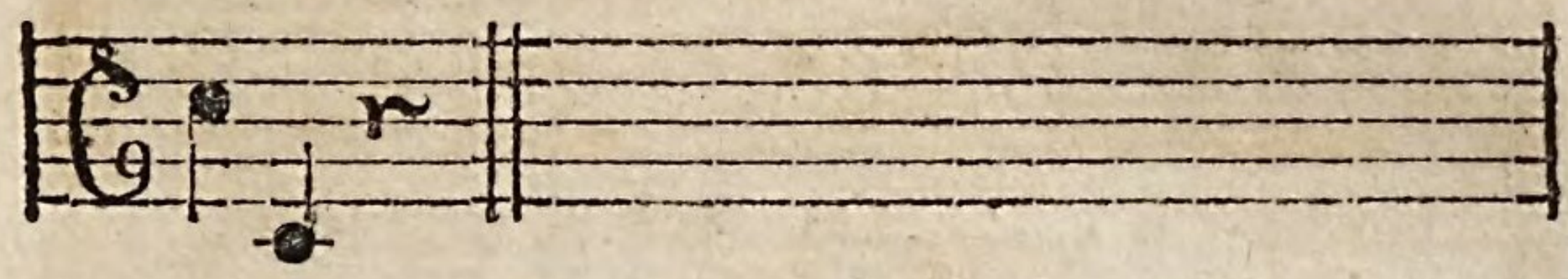
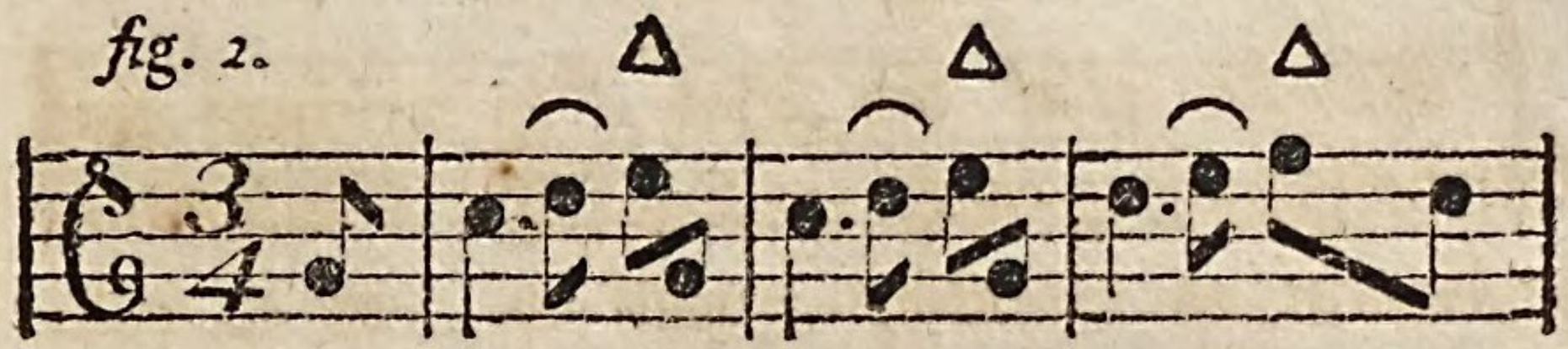
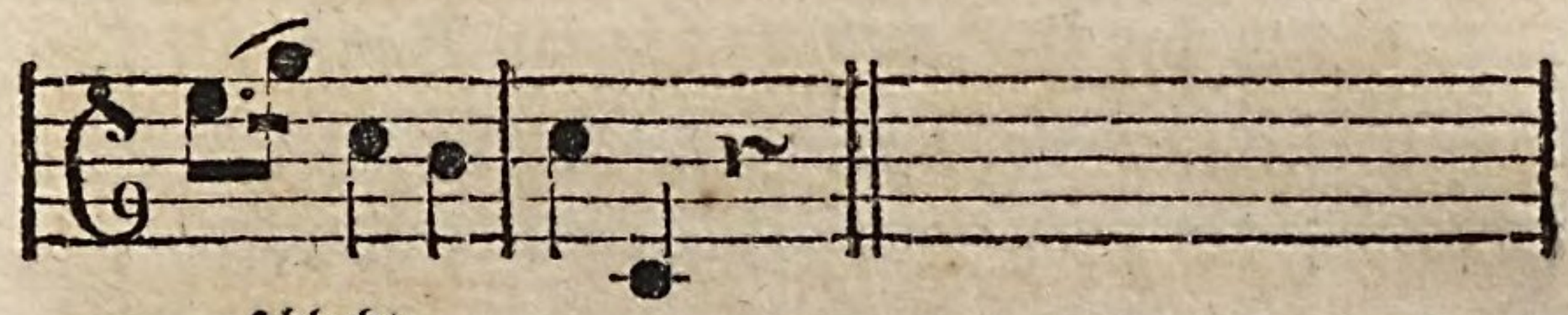


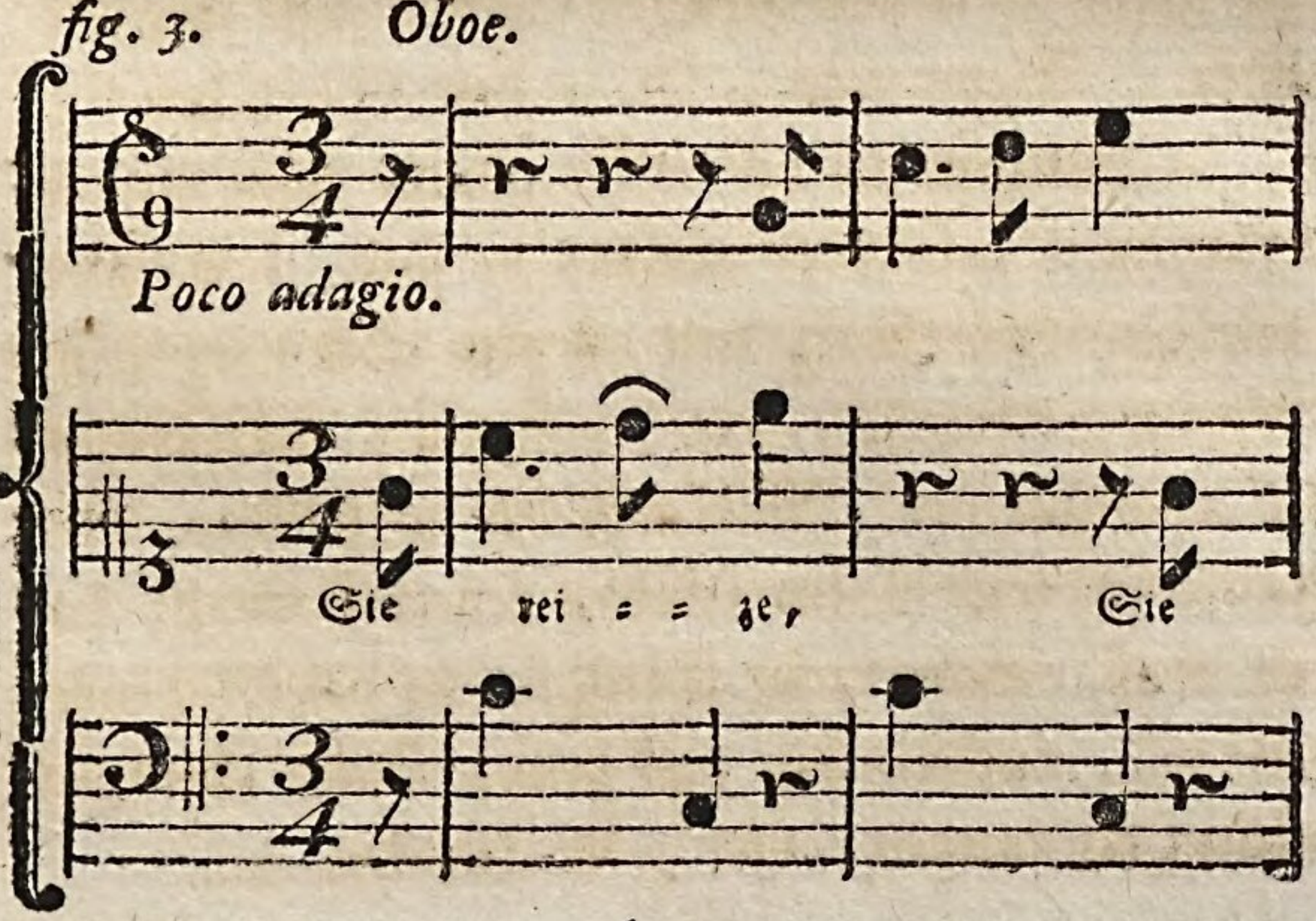
fig. 2.

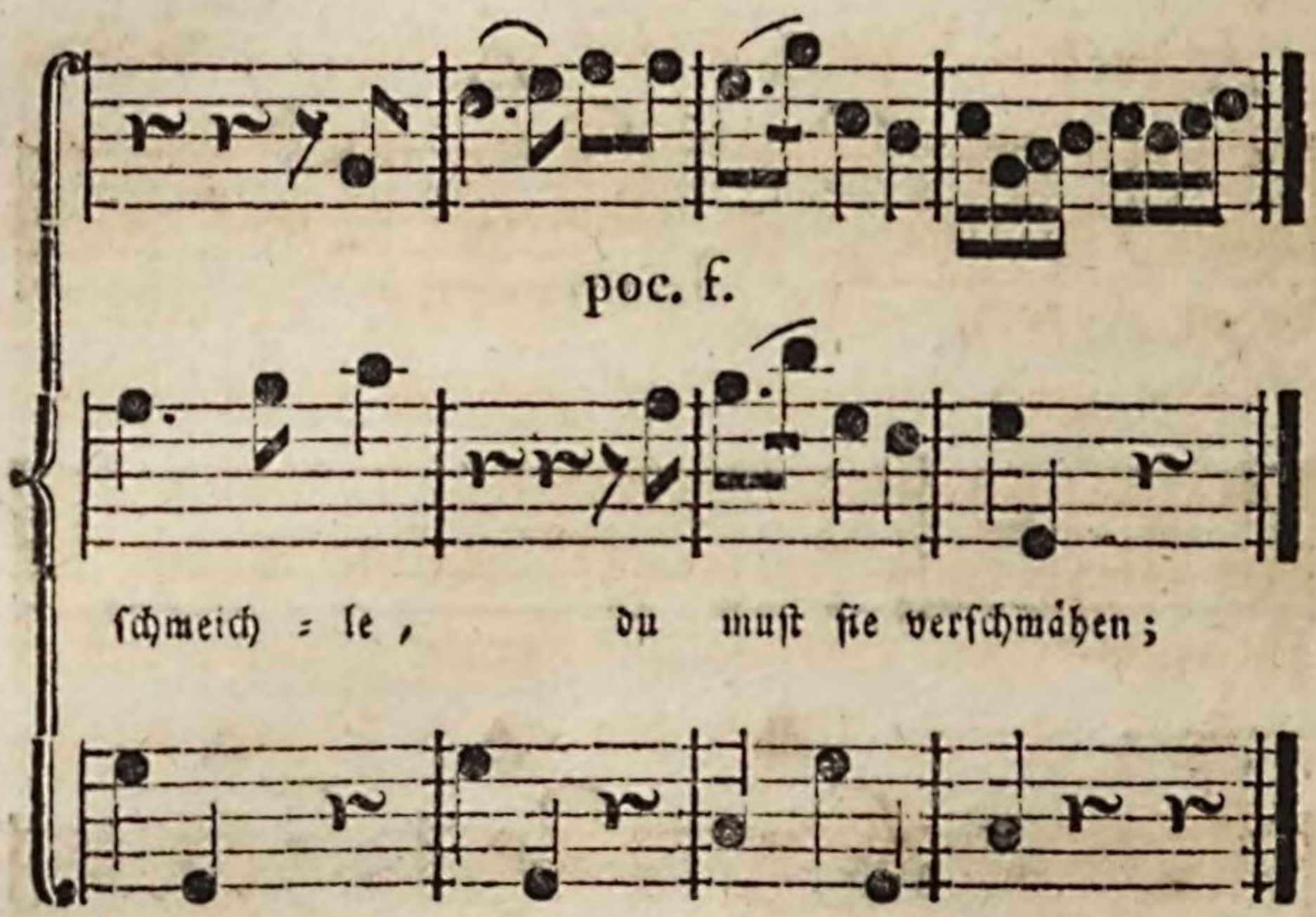




schlecht.

fig. 3. *Oboe.*





§. 51.

Sind im Gegentheile die im Satze enthaltenen Einſchnitte vollkommene, daß iſt, ſolche Einſchnitte, die zwey Tacte einnehmen, ſo wird, wie wir ſogleich in der Folge ſehen werden, im Falle einer Wiederholung, gewöhnlich das ganze Glied wiederholt.

Zuweilen wird aber ein ſolcher vollkommener Einſchnitt von zwey Tacten vermittelſt der Ausdehnung der Tacttheile in ein Glied von drey Tacten verwandelt, und dadurch das rythmiſche Verhältniß der Theile ungleich gemacht. Dieſes kann ſowohl im erſten, als auch im zweyten Gliede geſchehen, ohne daß deswegen der unmittelbar darauf folgende melodiſche Theil in Anſehung ſeines Umfanges eingeſchränkt wird.

In

In den beyden Sätzen bey fig. 1, die aus geradzähligen Gliedern bestehen, kann daher entweder das erste Glied des ersten Satzes ausgedehnt werden, wie z. E. bey fig. 2; oder die Ausdehnung kann in dem zweyten Gliede desselben enthälten seyn, wie bey fig. 3; und in beyden Fällen kann der zweyte, aus vier Tacten bestehende Theil eben so gut darauf folgen, als er vorher, ehe ein Glied des ersten Satzes ausgedehnet wurde, folgen konnte.

fig. 1.

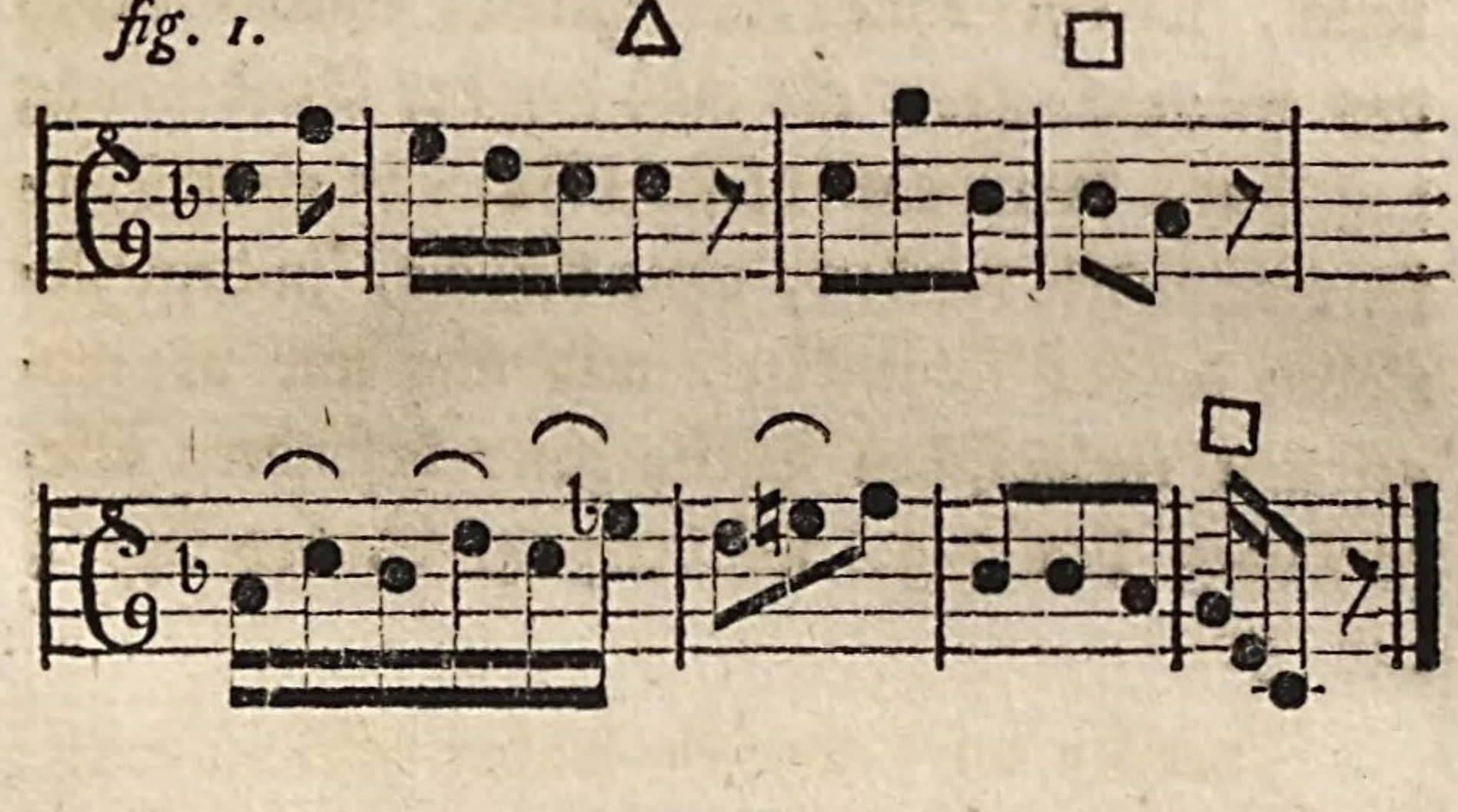


fig. 2.

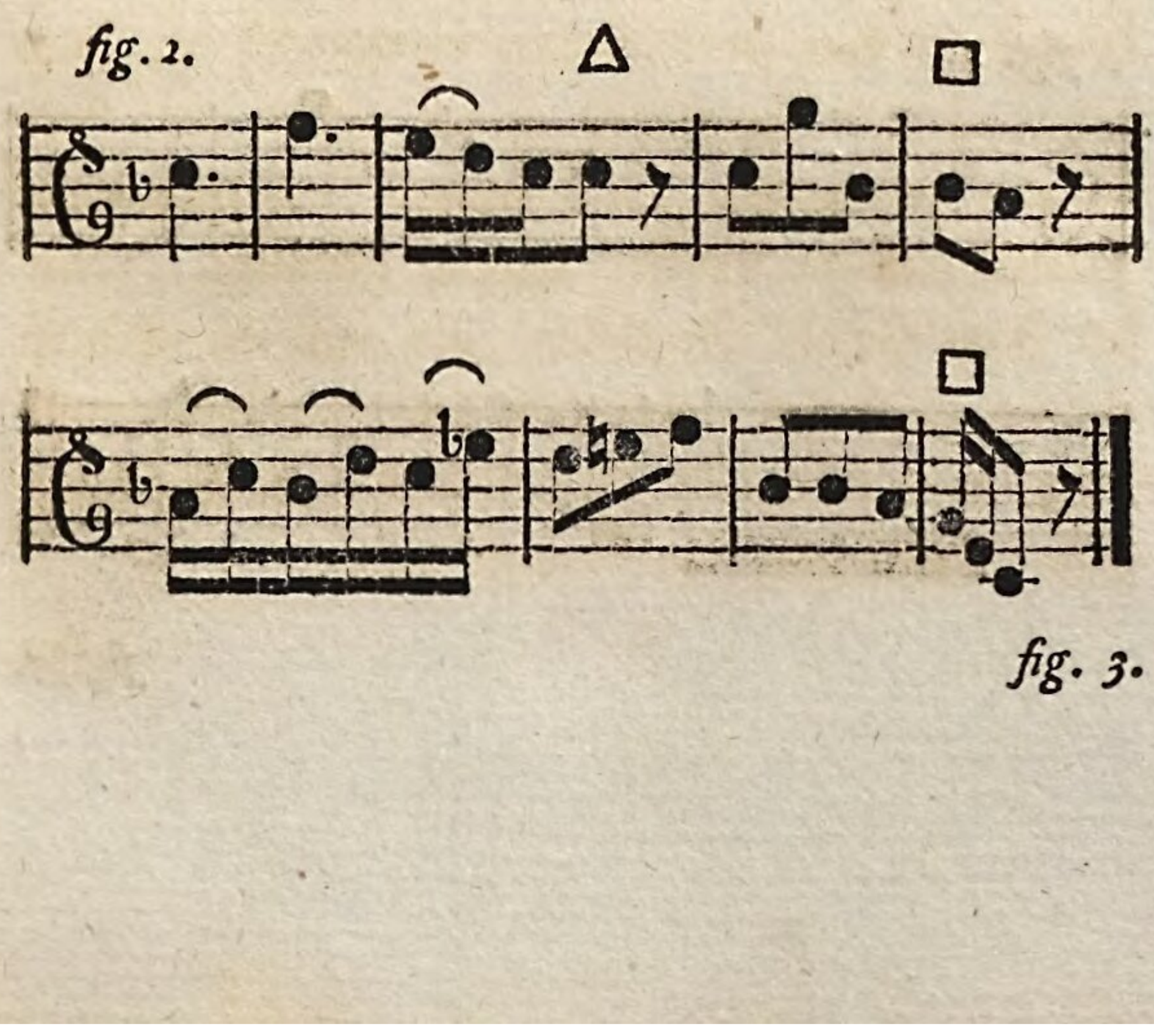
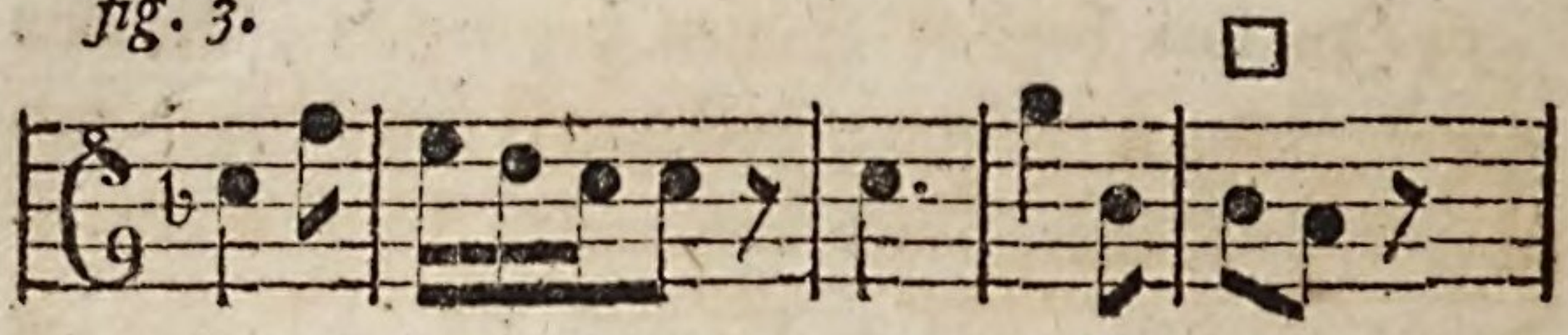
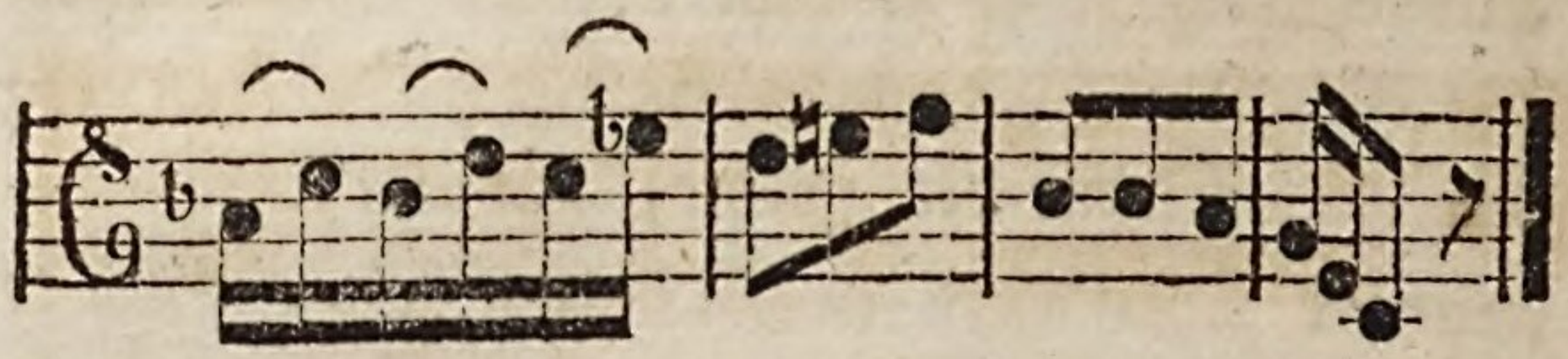


fig. 3.

fig. 3.





Selbſt der zweyte dieſer melodiſchen Theile kann, ſowohl ohne Ausdehnung eines Gliedes des erſten Satzes, als auch bey der Ausdehnung deſſelben, durch eben dieſes Mittel in einen Fünfer verwandelt werden, ohne daß die, in dem Perioden darauf folgenden, und hier nur vorausgeſezten melodiſchen Theile einer beſondern Behandlung benöthiget würden; z. E. bey fig. 4 und 5.

fig. 4.

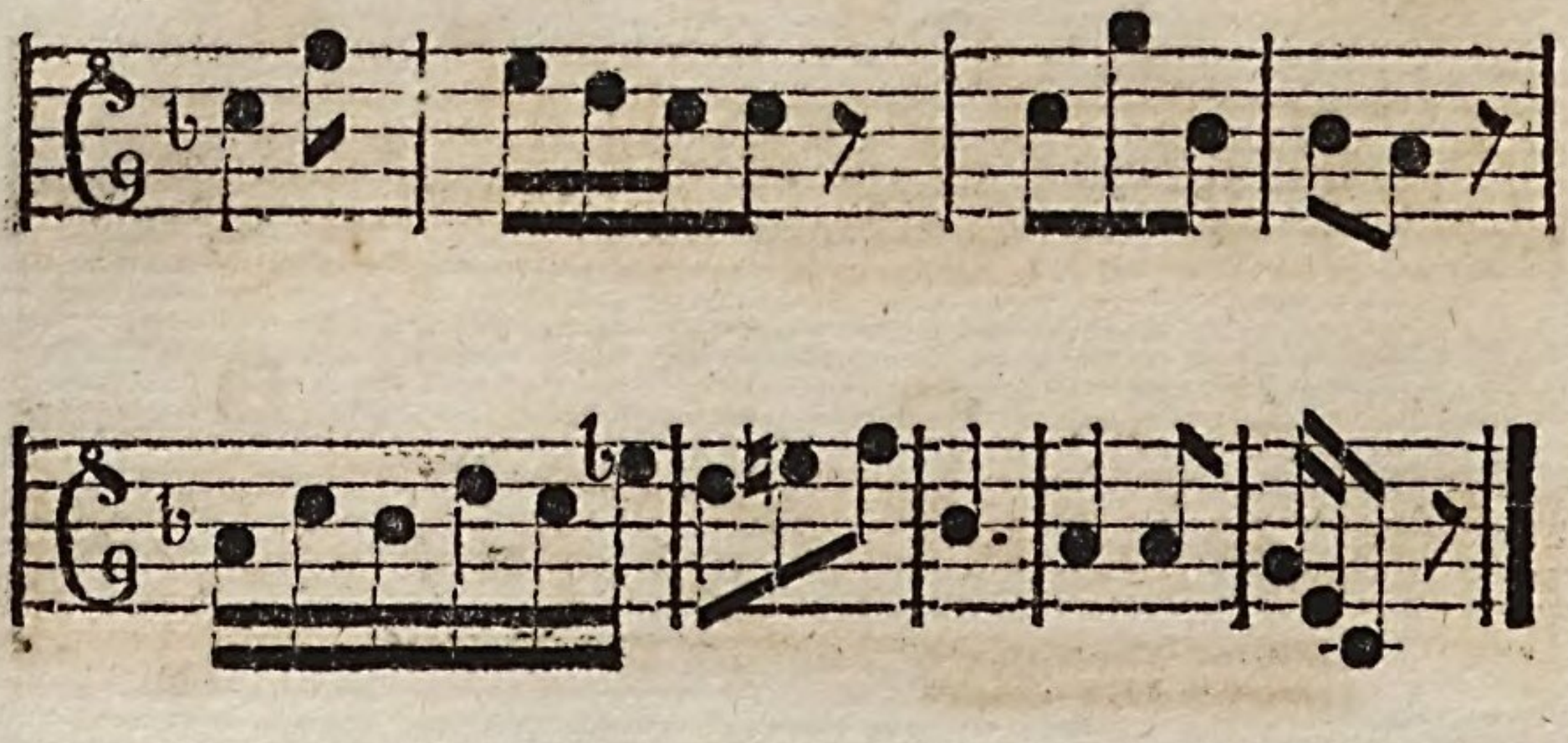
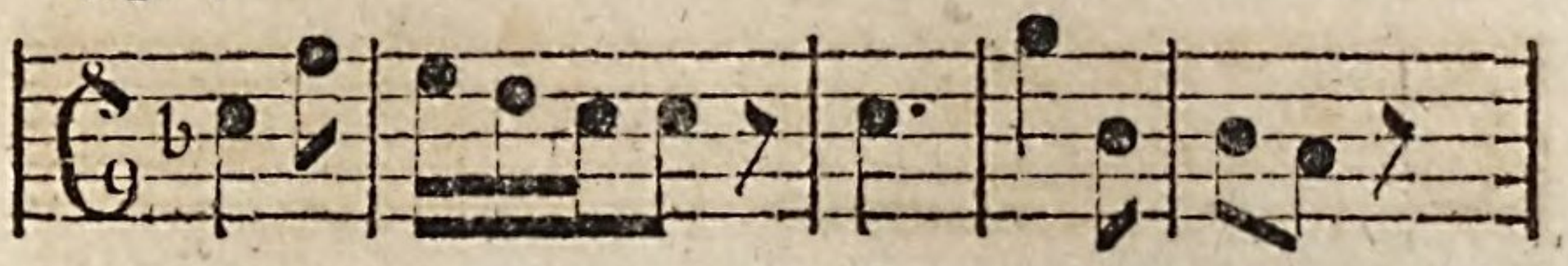


fig. 5.

fig. 5.



Noch gewöhnlicher ist in Praxi, besoders bey Instrumentalstücken, der Fall, daß man das zweyte Glied des Satzes ebenfalls erweitert, wenn das vorhergehende erste Glied erweitert worden ist, wie z. B. bey fig. 6.

Zuweilen pflegt man sogar mit der Erweiterung der Glieder auch noch in dem folgenden Satze fortzufahren, ehe man den Perioden wieder mit geradzähligen Theilen fortgesezt; z. E. bey fig. 7.

fig. 6.

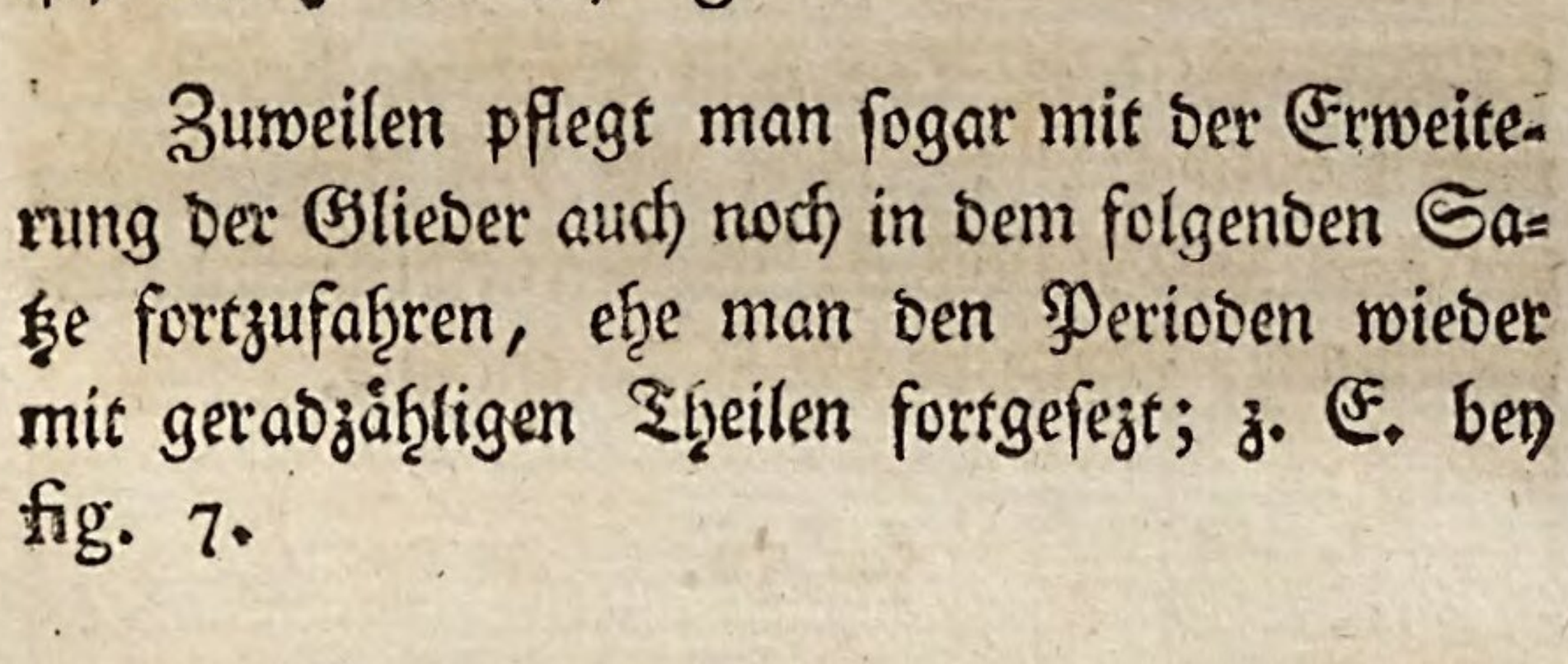
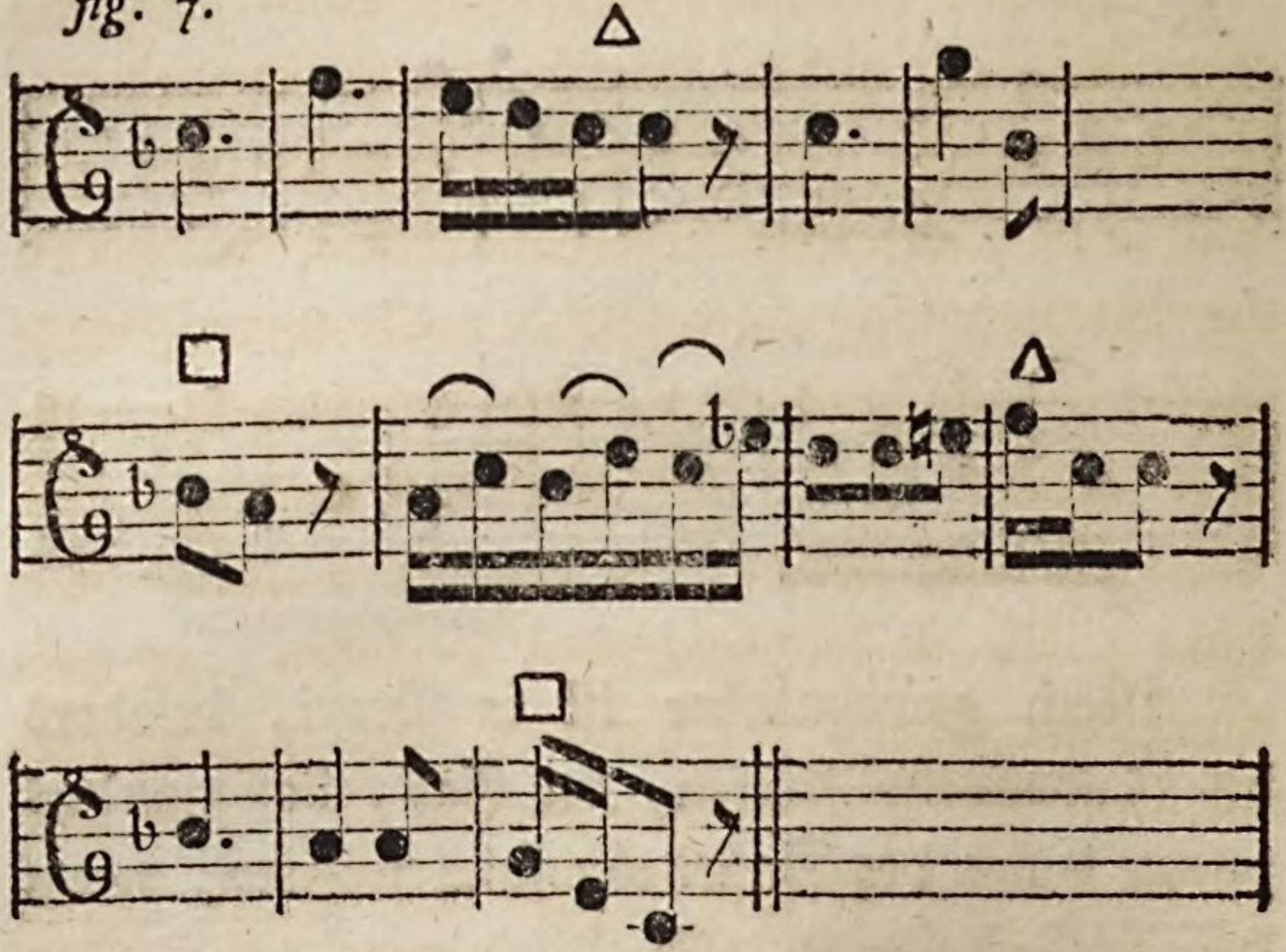


fig. 7.

fig. 7.



Auf eben diese Art werden auch diejenigen Glieder von drey Tacten in Ansehung des Rythmus behandelt, die nicht aus der Ausdehnung der Tacttheile entstehen, sondern ursprüngliche unvollständige Theile von drey Tacten sind.

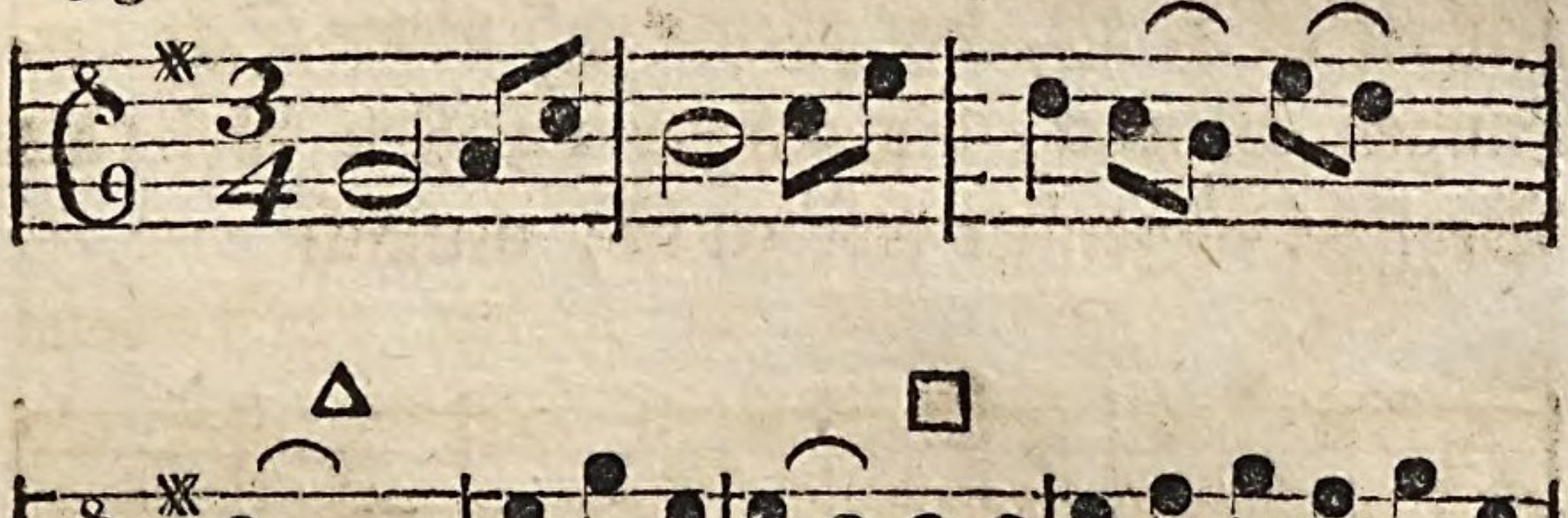
§. 52.

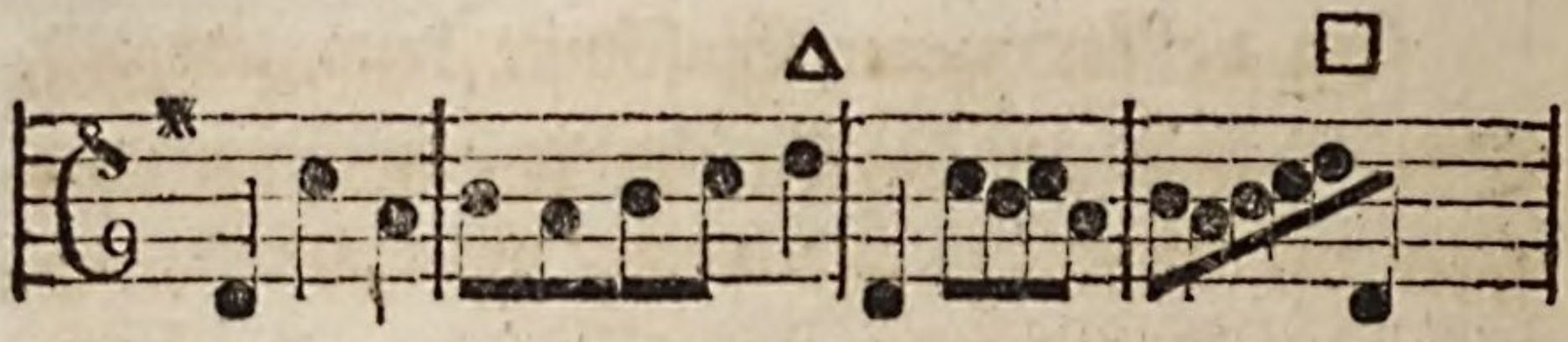
Weit öfterer, als die bisher beschriebene Wiederholung eines einzigen Tactes, oder als die Ausdehnung der Tacttheile zu ungeraden Gliedern, bedient man sich entweder der Wiederholung zweyer Tacte, die einen Einschnitt ausmachen, oder der Wiederholung ganzer vollständiger Sätze.

Ein

Ein vollkommener Einschnitt kann jederzeit, ohne Rücksicht auf die Einschnitte der übrigen melodischen Theile des Perioden, sowohl mit, als auch ohne Variation wiederholt werden, das heißt, die Wiederholung eines solchen vollkommenen Einschnittes kann geschehen, ohne daß dadurch in einem andern Satze des Perioden ebenfalls eine Wiederholung nothwendig gemacht würde. So kann z. B. in dem folgenden Perioden, in welchem der vollkommene Einschnitt des zweyten melodischen Theils wiederholt worden ist, auch eine Wiederholung in dem dritten melodischen Theile statt finden, wie bey fig. 1; sie kann aber auch im dritten Satze wegfallen, und dieser melodische Theil kann so, wie bey fig. 2, ohne Wiederholung vorgetragen werden.

fig. 1.





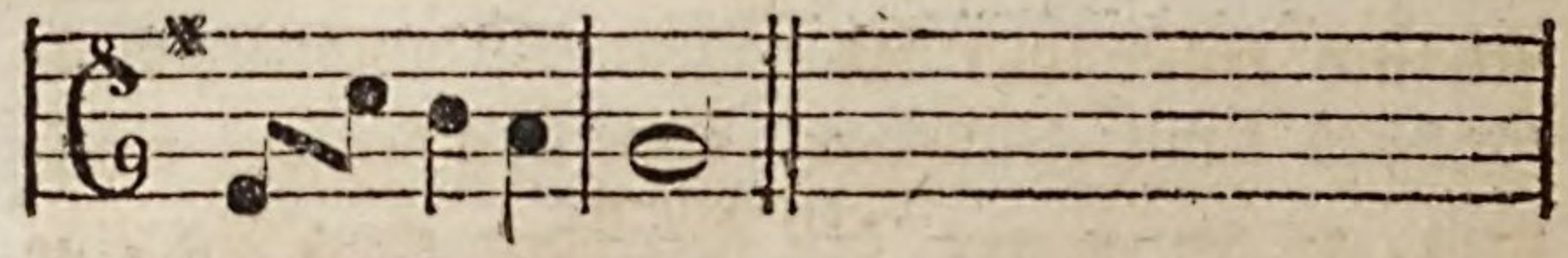
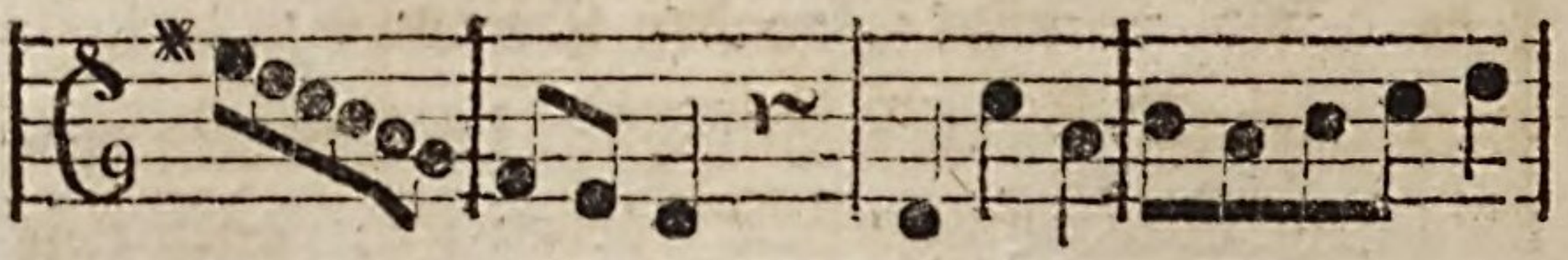
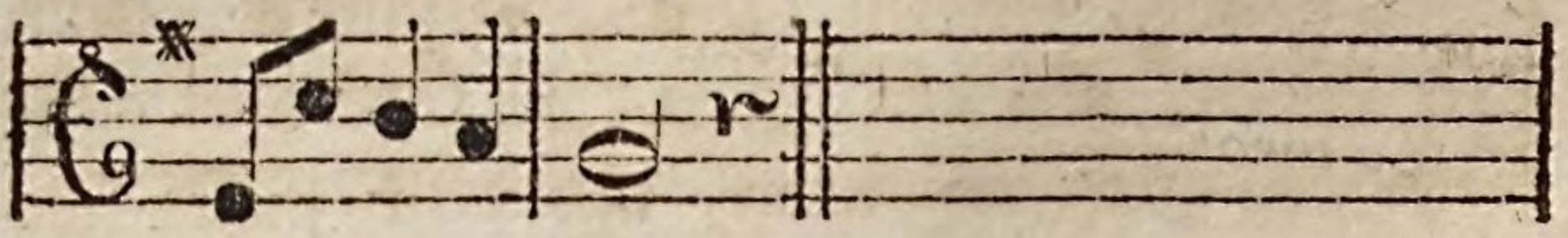
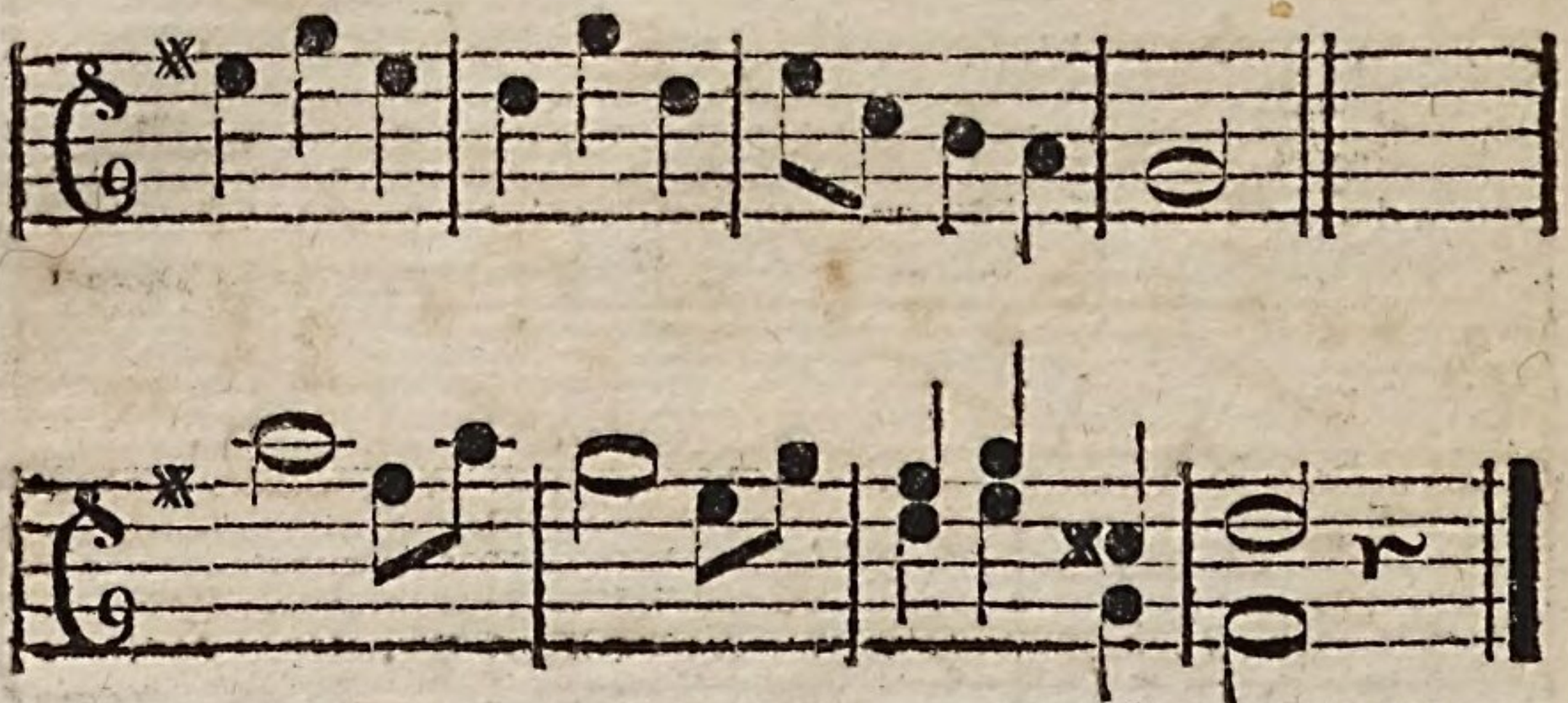


fig. 2.





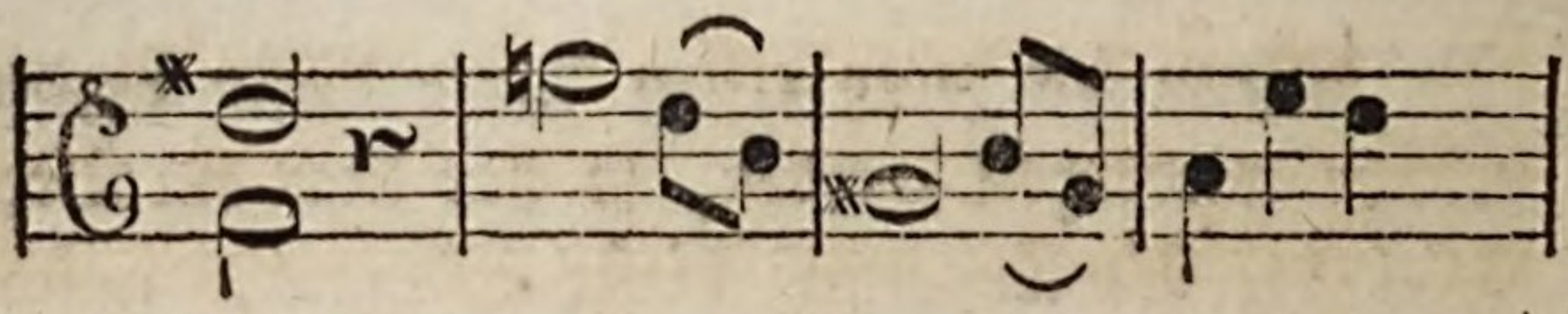
Diese Wiederholung zweyer Tacte kömmt auch in solchen Sätzen vor, in welchen der Einschnitt sehr unmerklich ist. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. der zweyte und vierte Satz derjenigen Menuet, die auf der 142sten Seite als Beyspiel eingerückt worden ist, nemlich

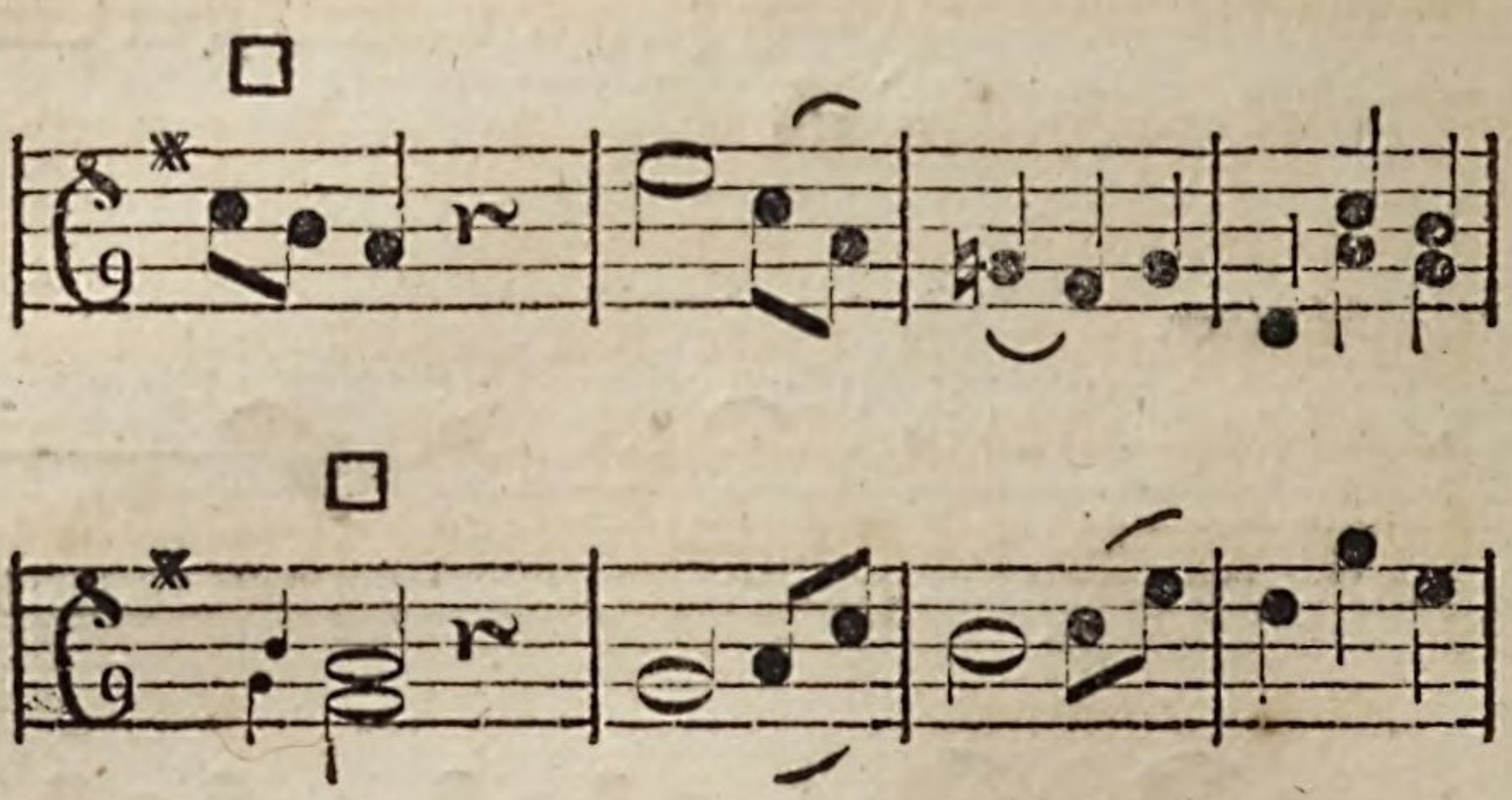


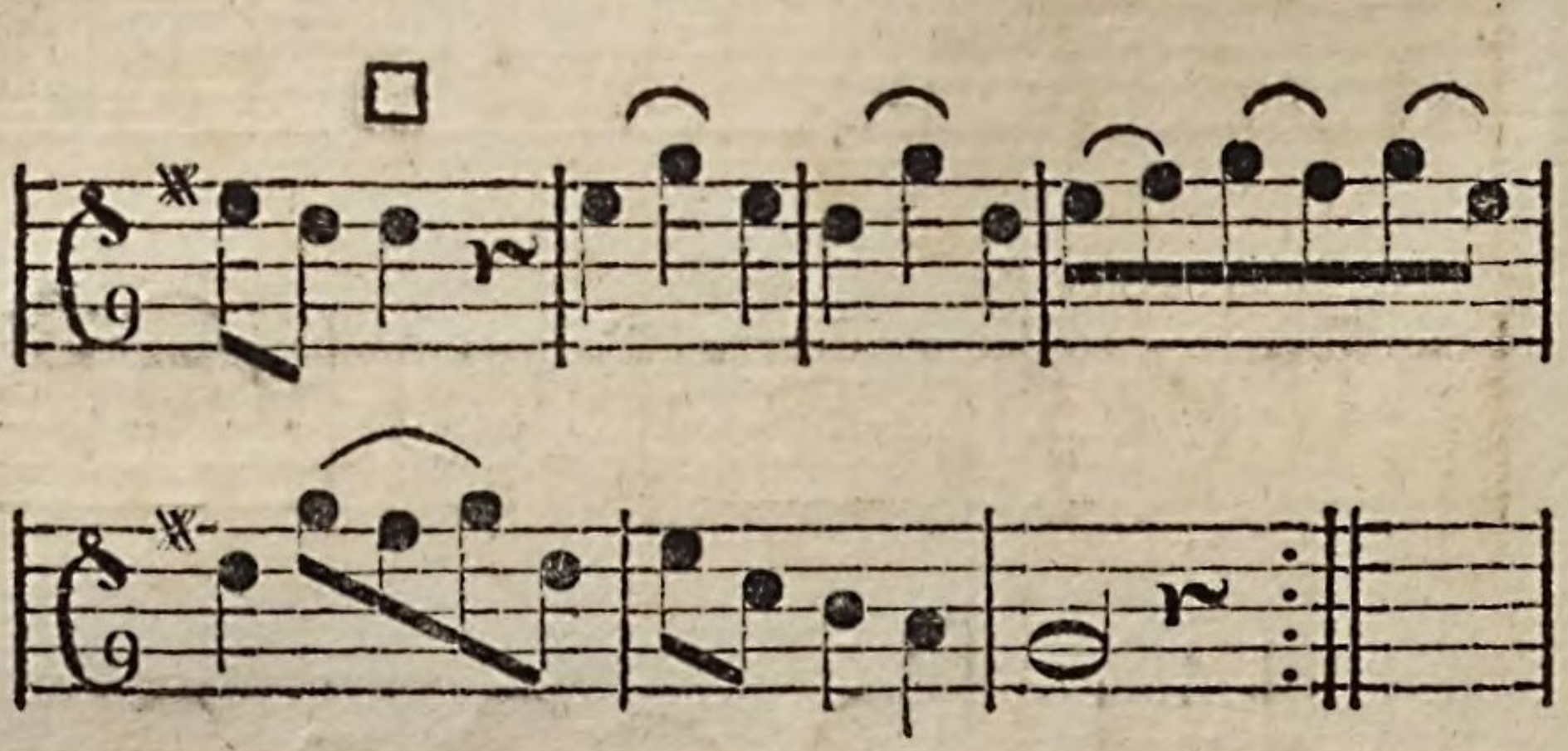
Wenn

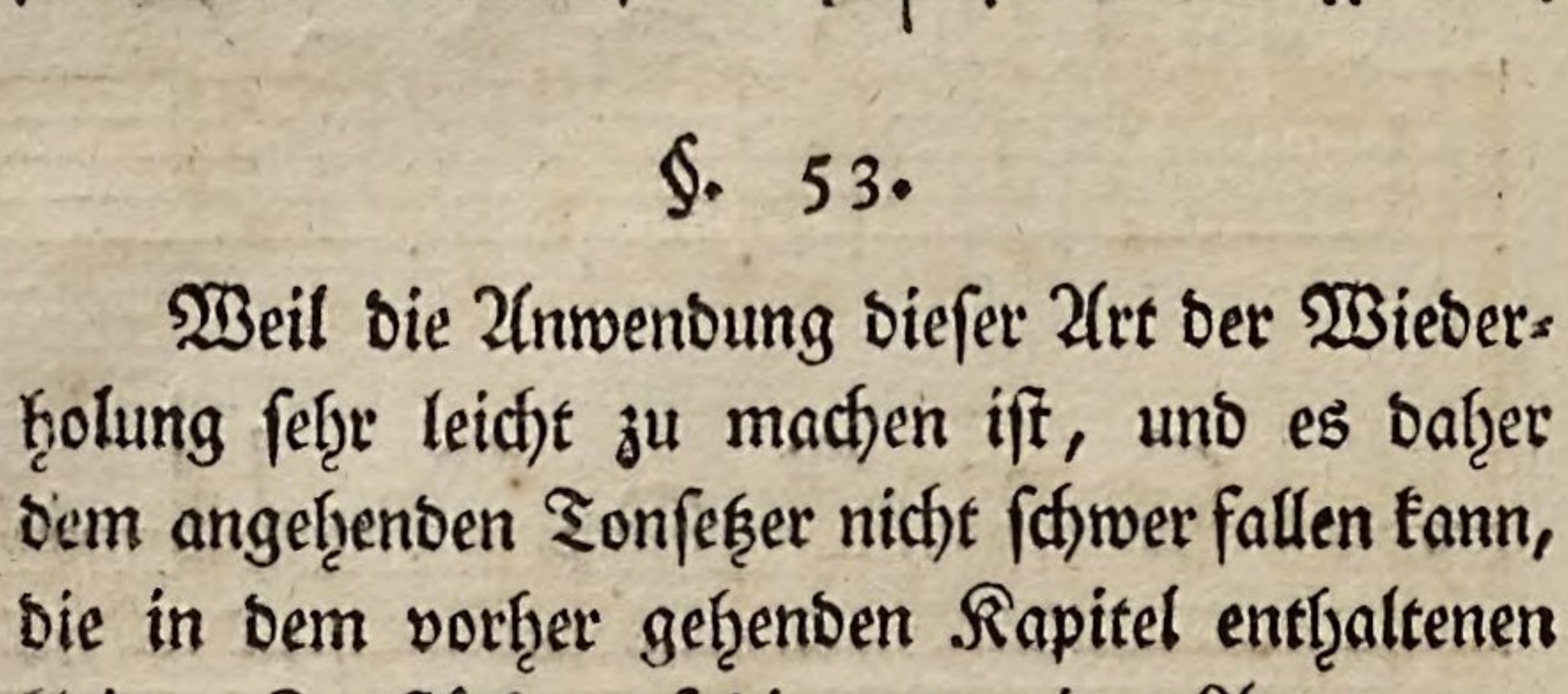
Wenn die zwey ersten Tacte dieser beyden Sätze wiederholt werden, so hat man ein Beyspiel der Verlängerung dieser Menuet, welche durch die Wiederholung zweyer unmerklichen Einschnitte entstanden ist.

Menuet.









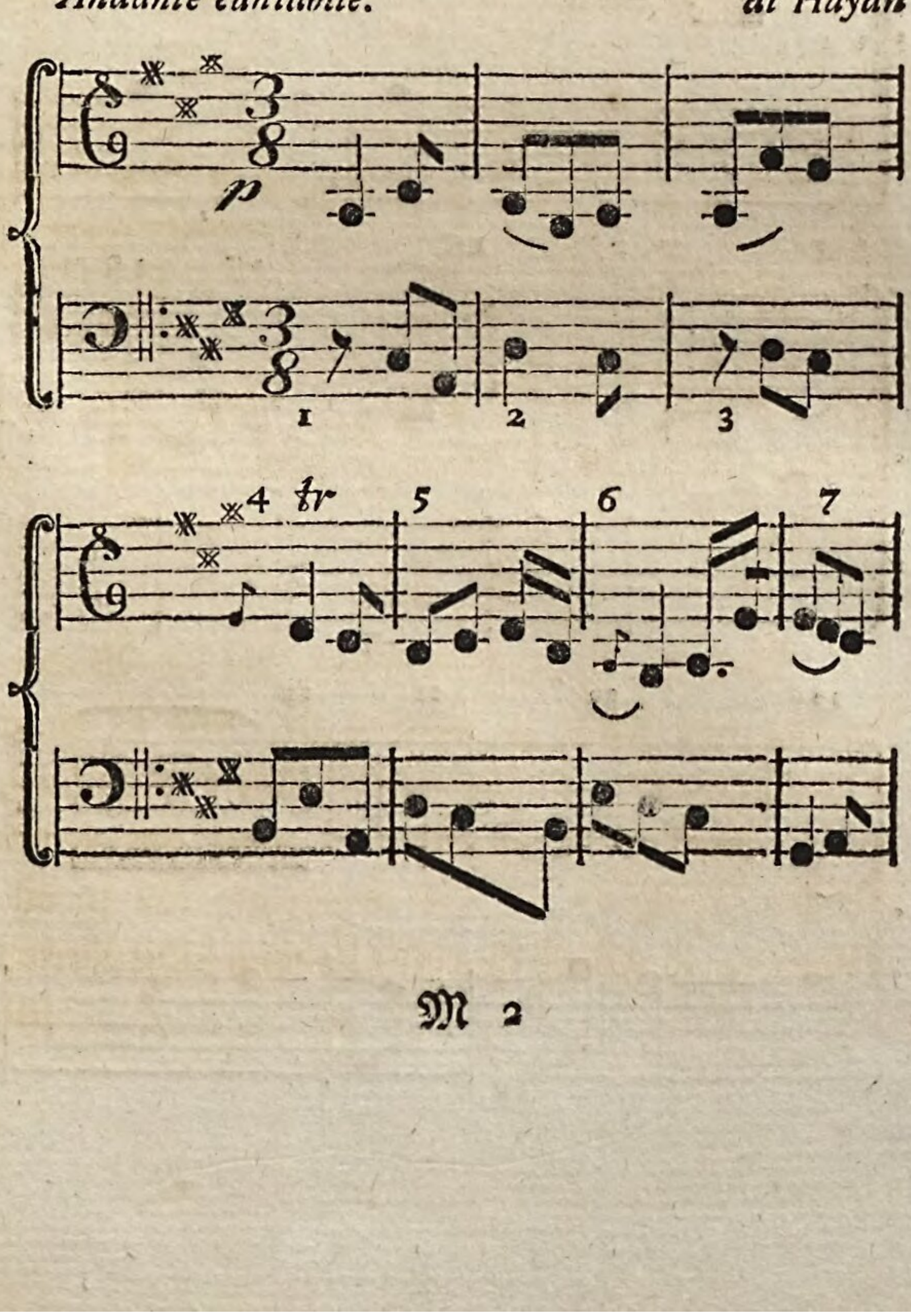
§. 53.

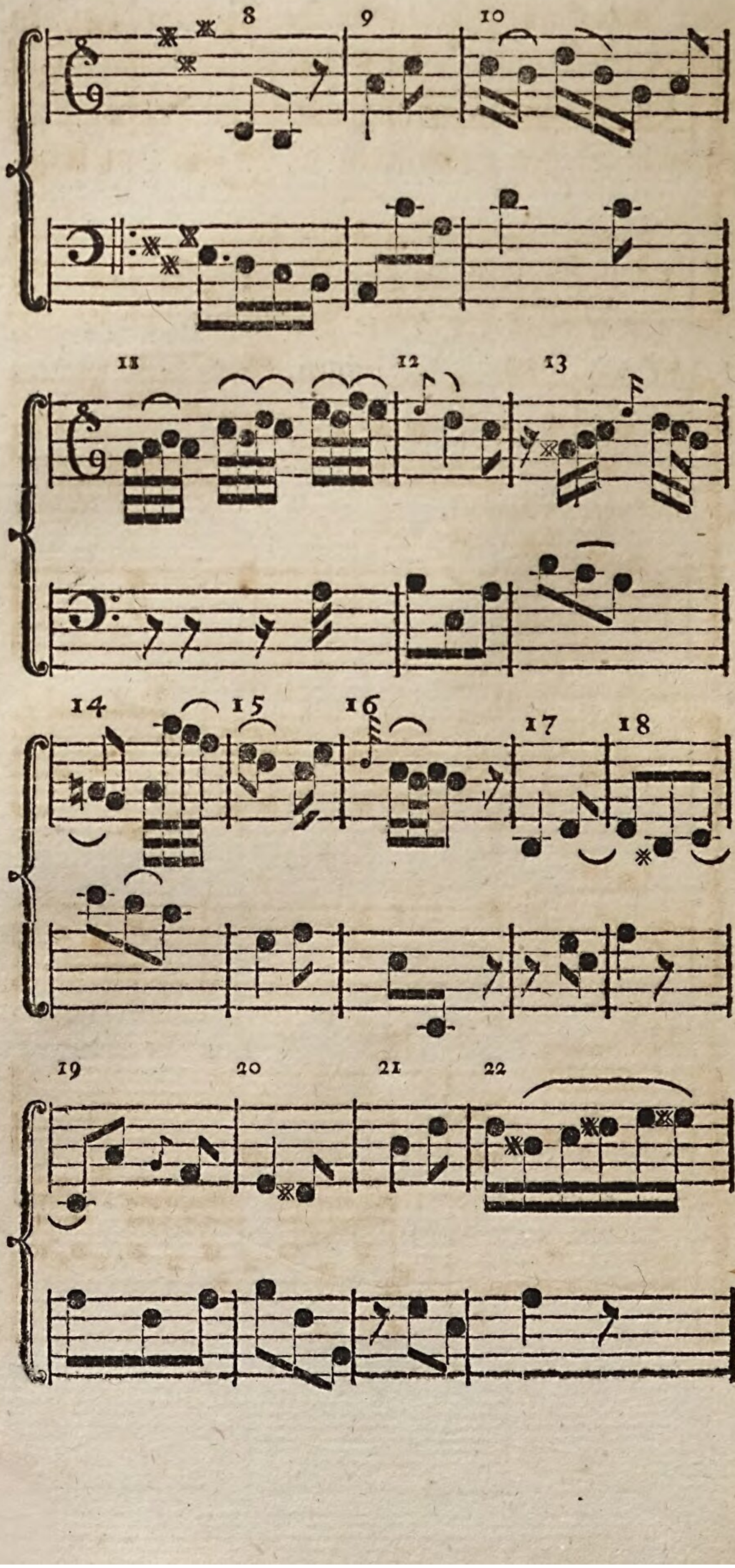
Weil die Anwendung dieser Art der Wiederholung sehr leicht zu machen ist, und es daher dem angehenden Tonsetzer nicht schwer fallen kann, die in dem vorher gehenden Kapitel enthaltenen kleinen Tonstücke auf die angezeigte Art zu verlängern, so will ich ihm diese Uebung selbst überlassen,

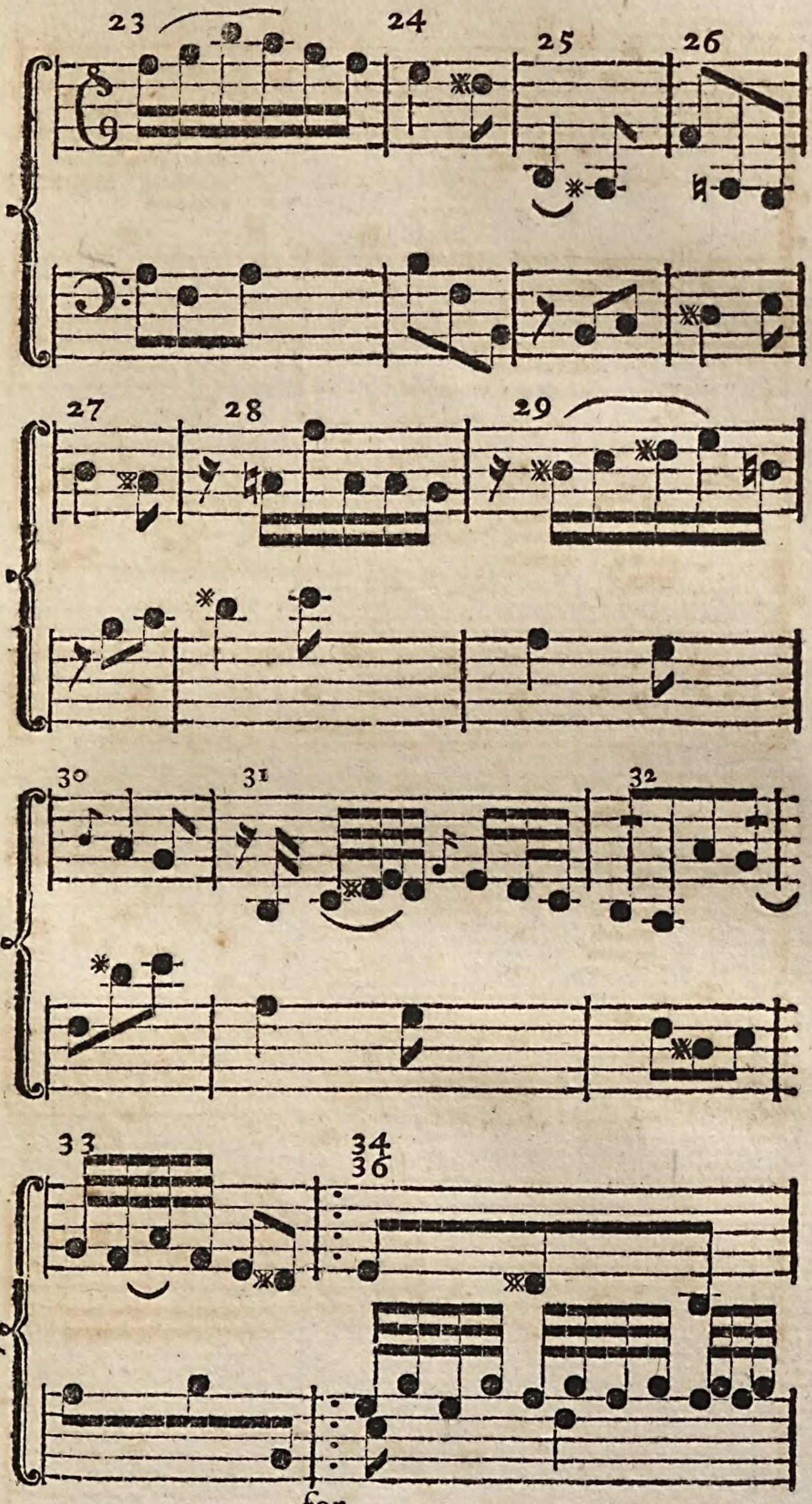
sen, und statt derselben ein Tonstück einrücken, in welchem er den Gebrauch der Wiederholung, und der Variation der wiederholten vollständigen und unvollständigen melodischen Theile studiren kann.

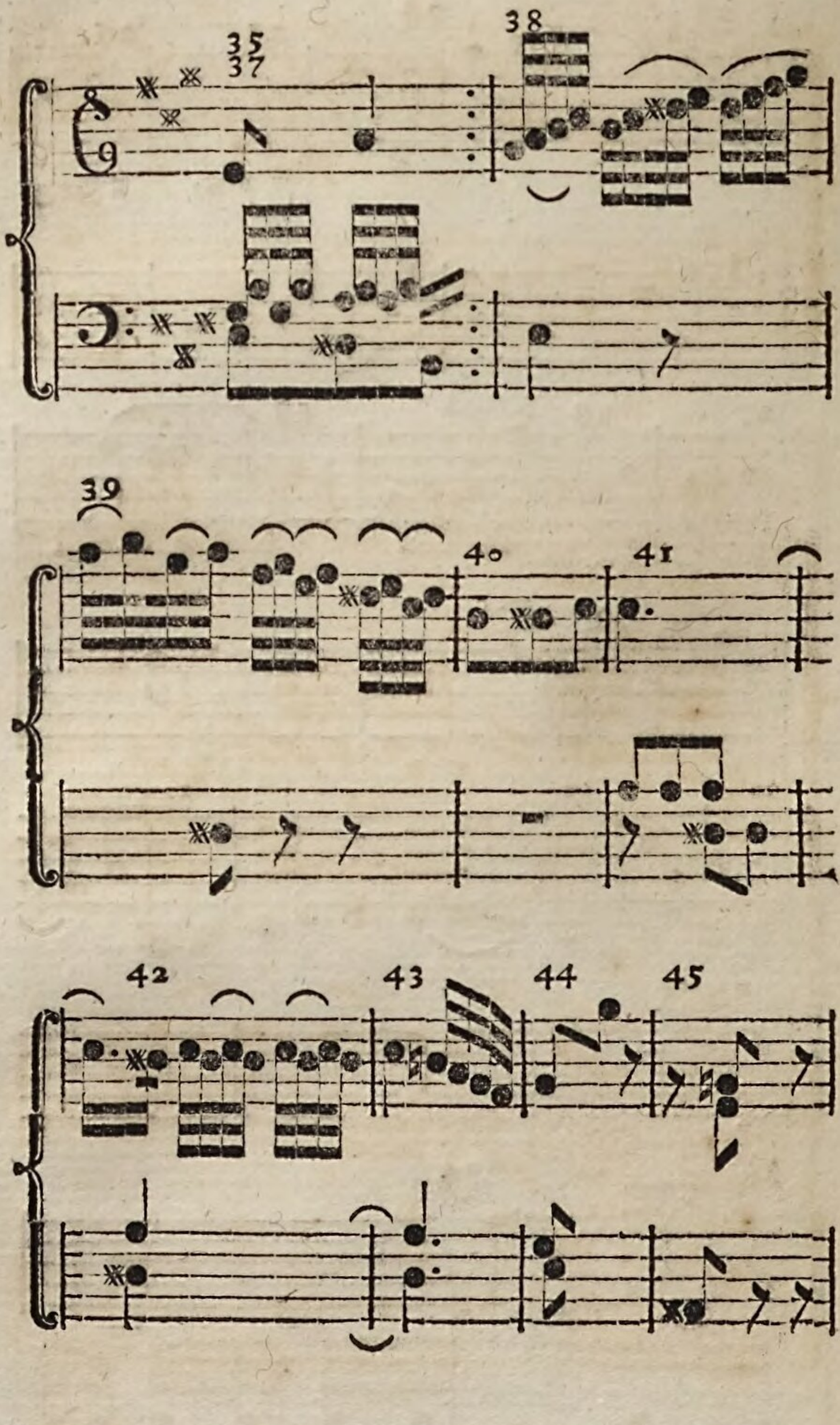
Dieses Tonstück soll uns in der Folge dieses Aufschnittes mehrmals zum Beyspiele dienen; daher findet man die Tacte mit Zahlen bezeichnet, damit wir alsdenn diejenigen Sätze desto leichter finden können, die uns zum Beyspiele dienen sollen.

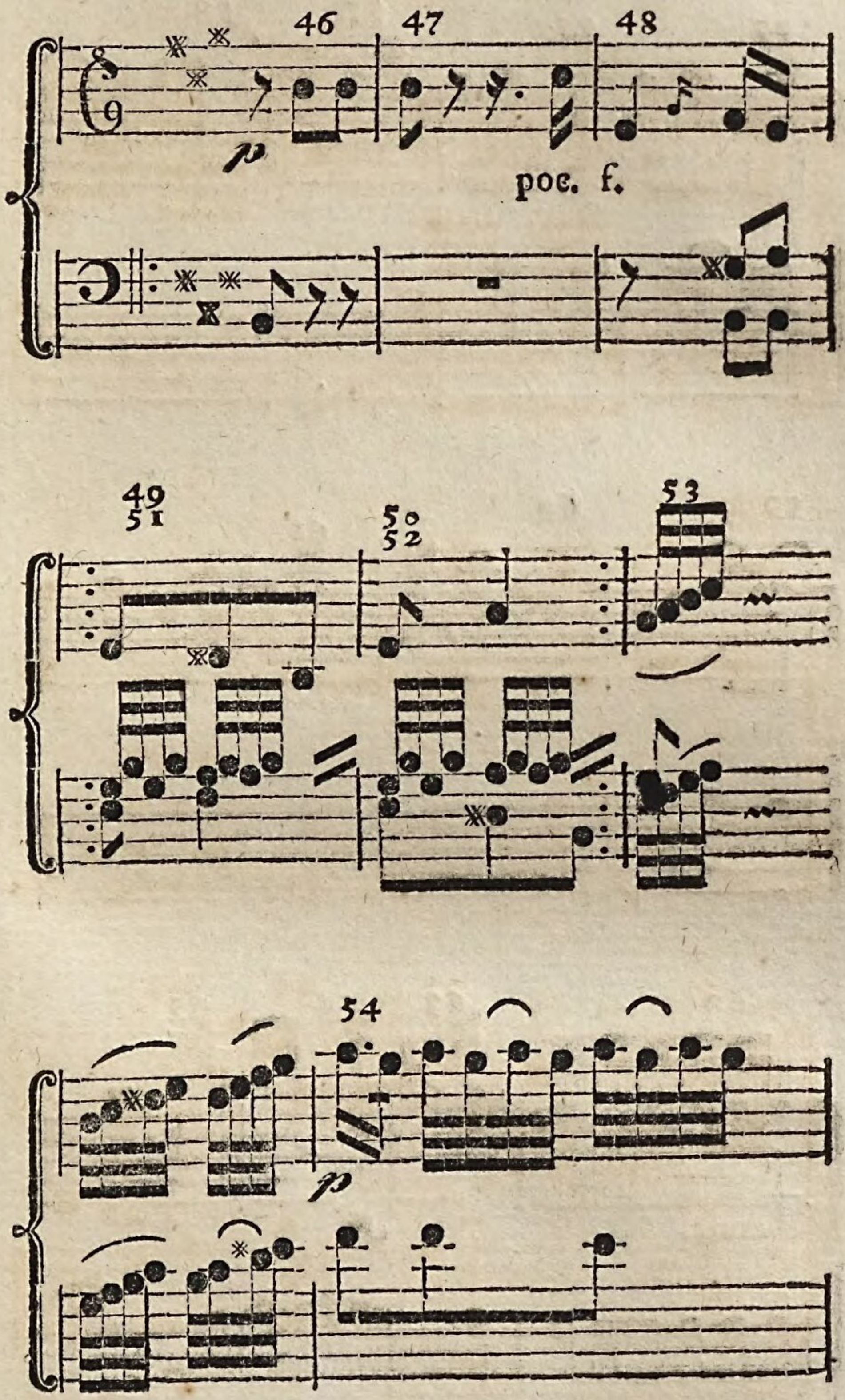
Andante cantabile. *di Haydn*

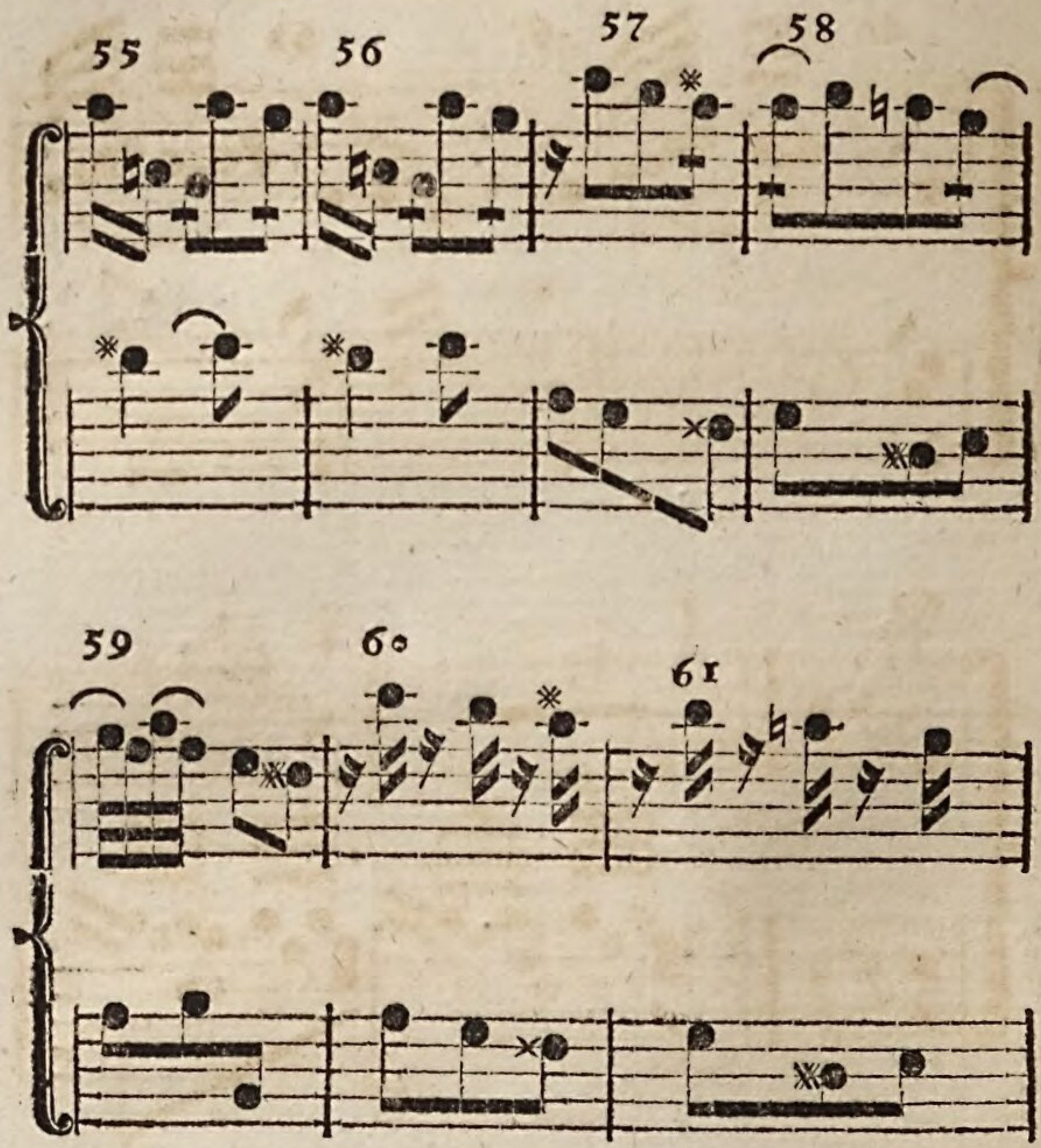


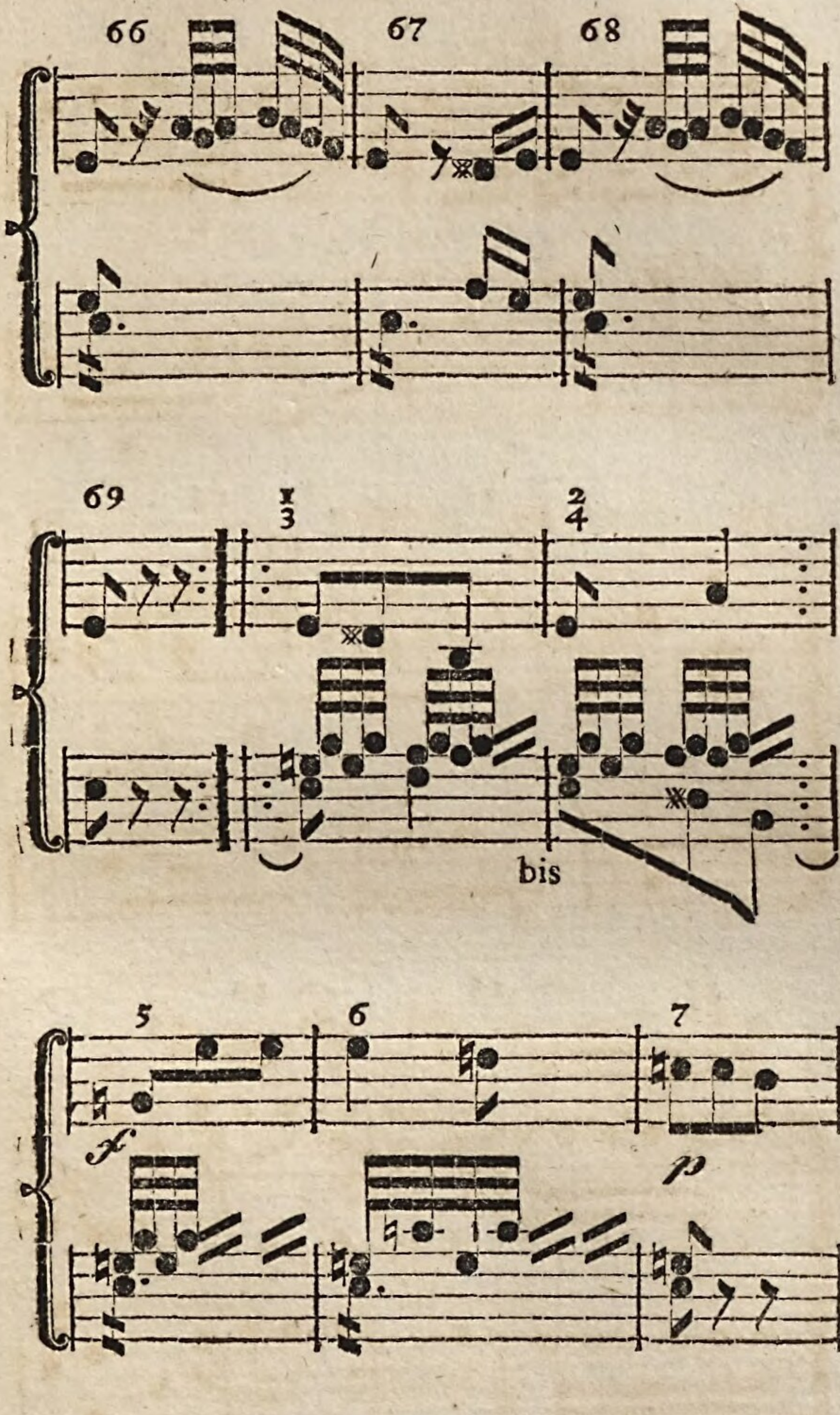

8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22

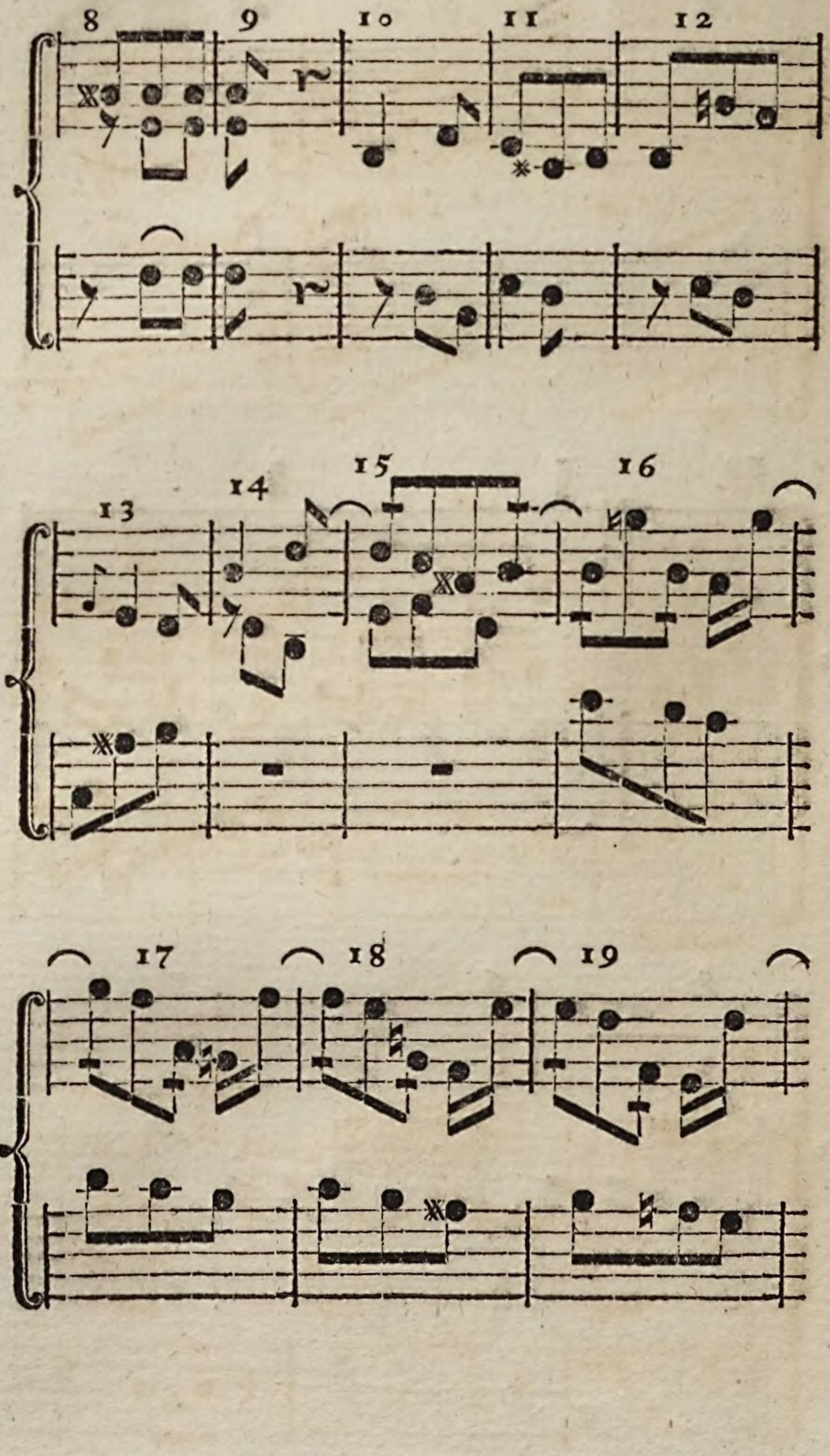

23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
36

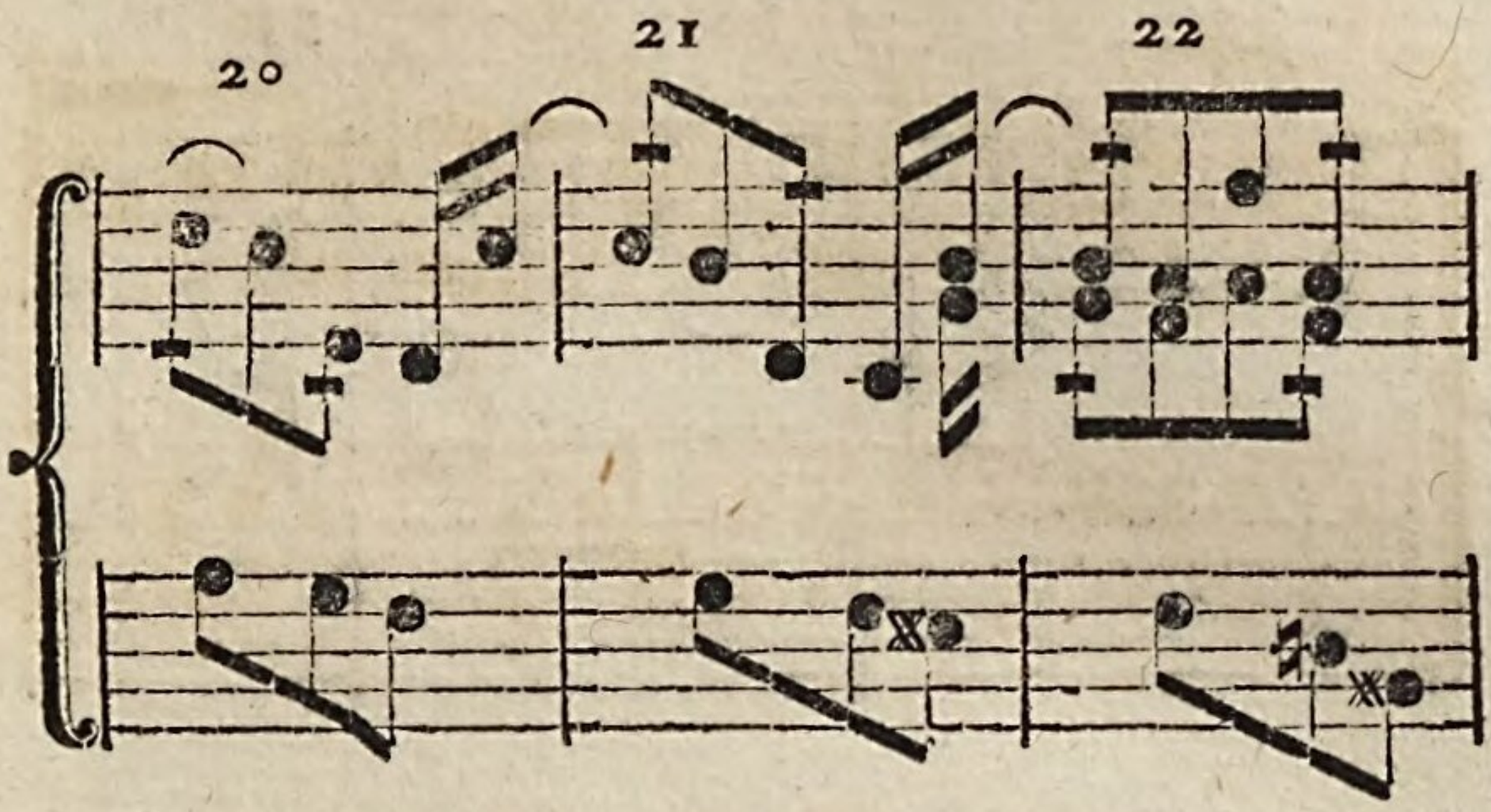

35
37
38
39
40
41
42
43
44
45

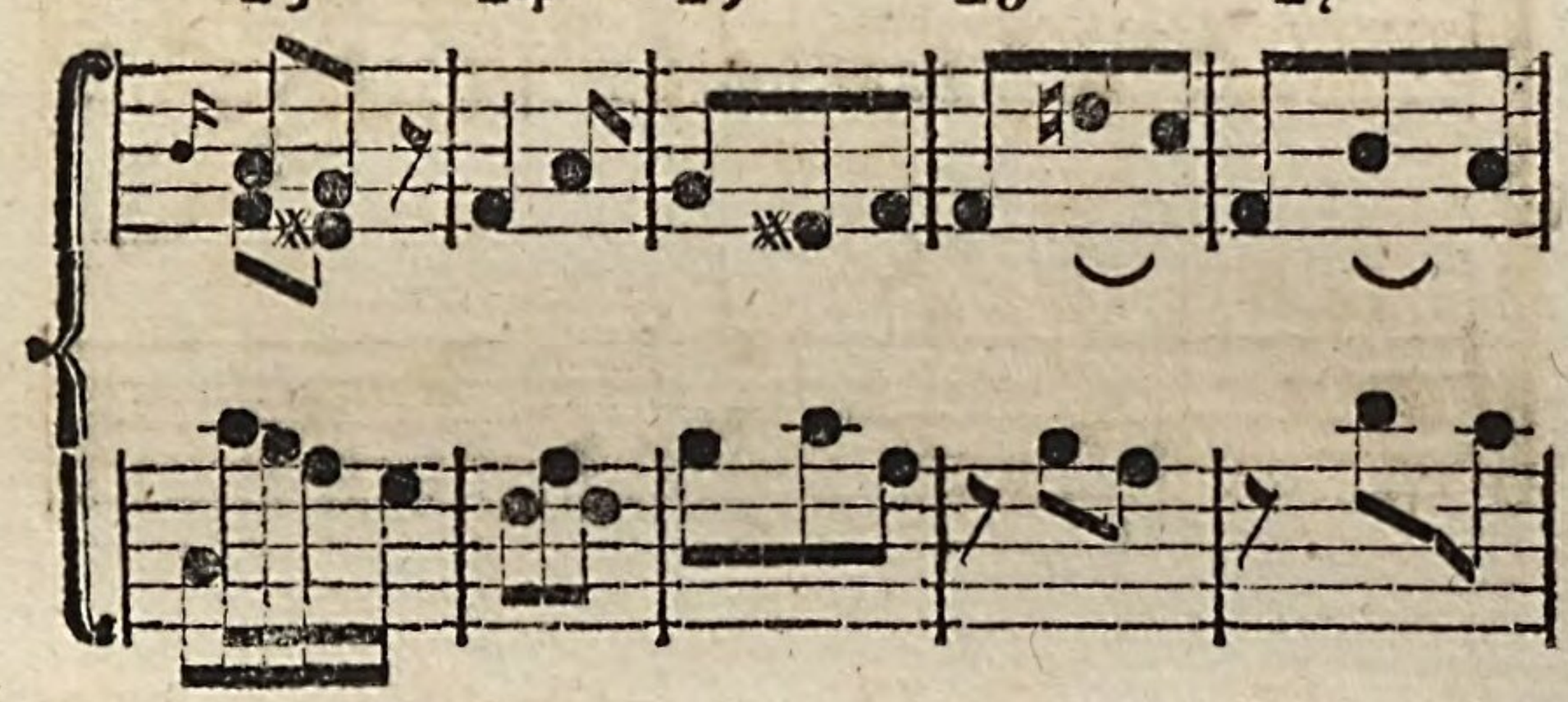

46
47
48
poc. f.
49
51
50
52
53
54
p

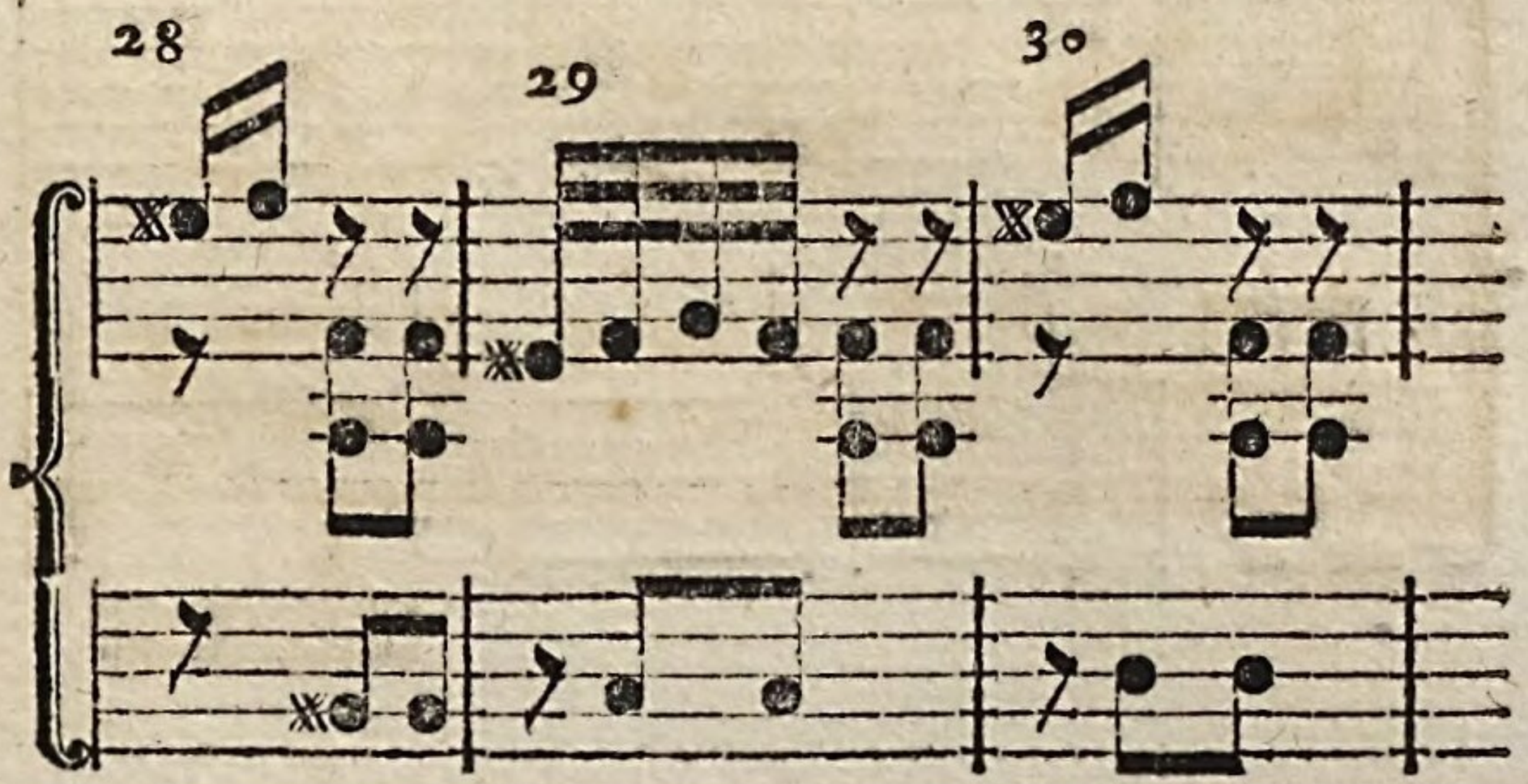

55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
cresc.
f
p

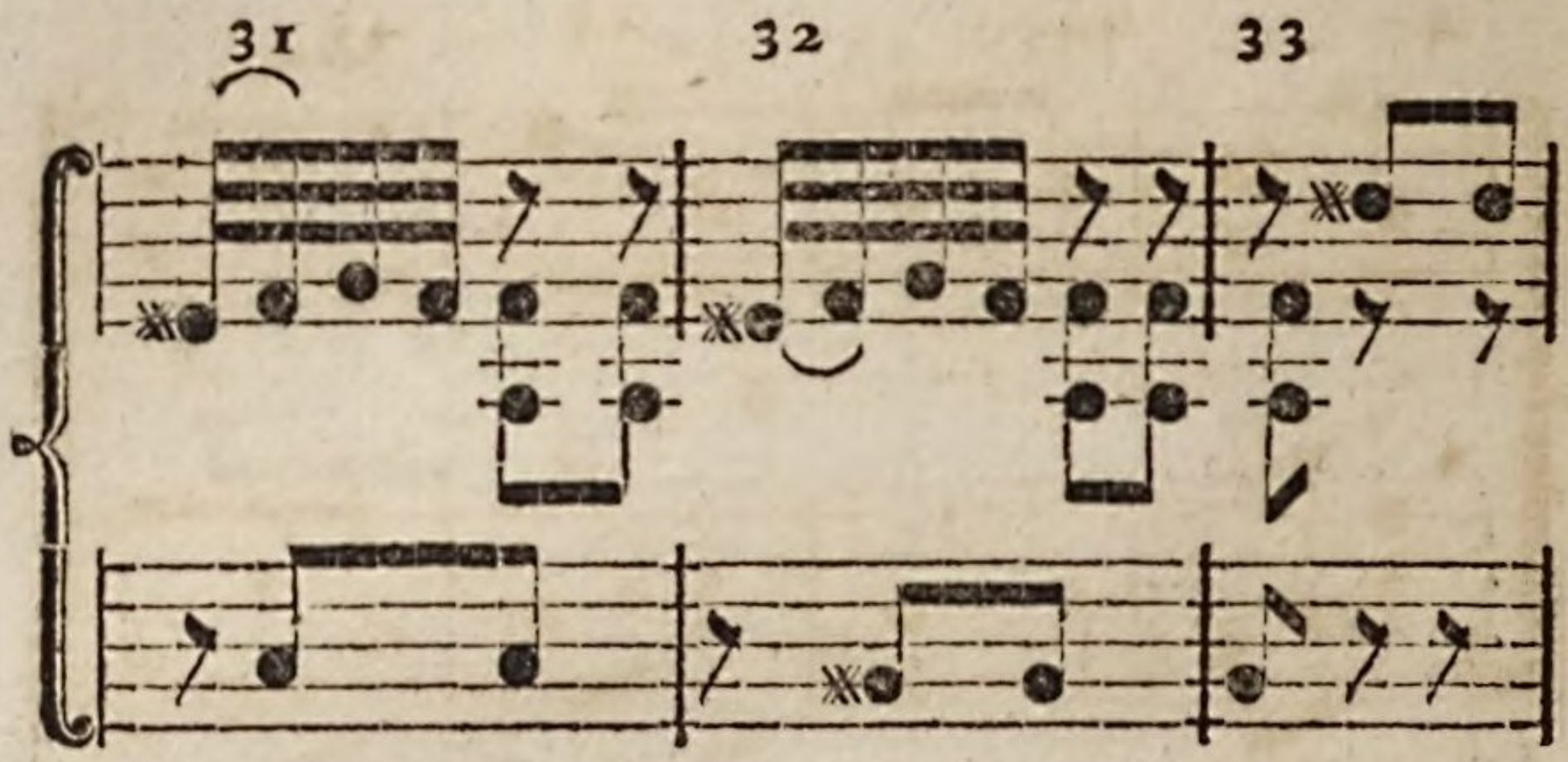

66
67
68
69
bis
5
6
7
f
p

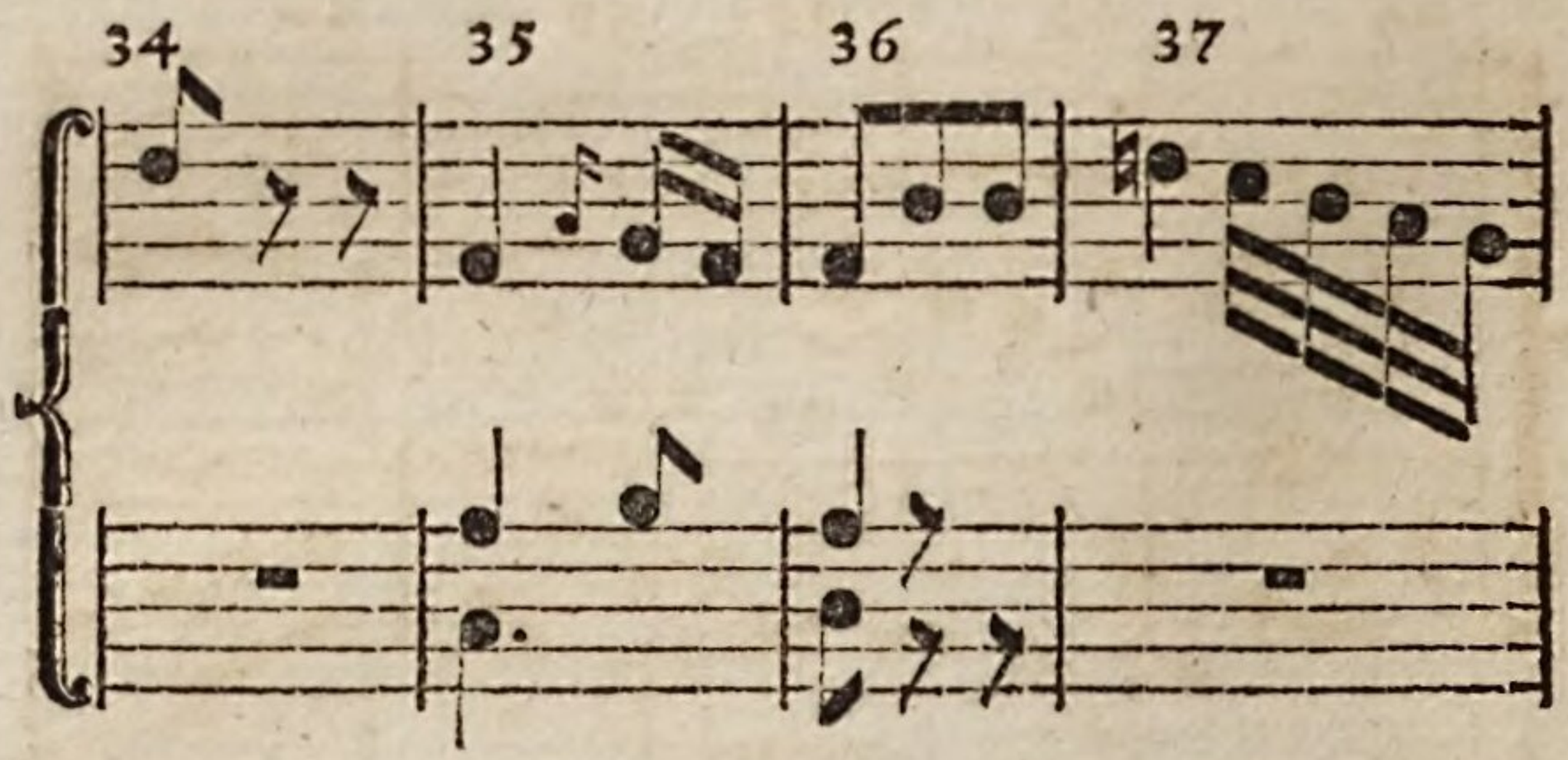

8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19

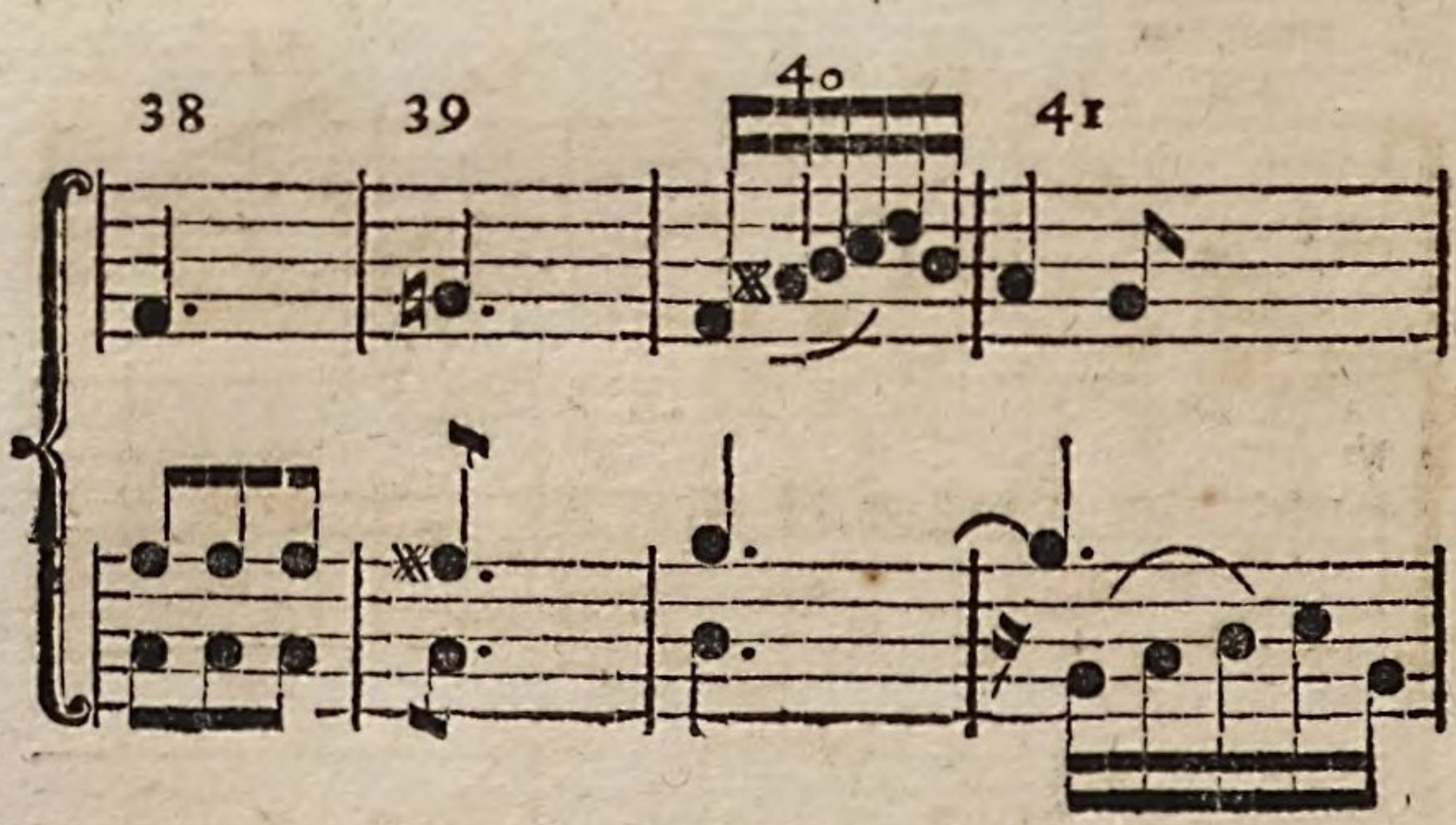

20
21
22

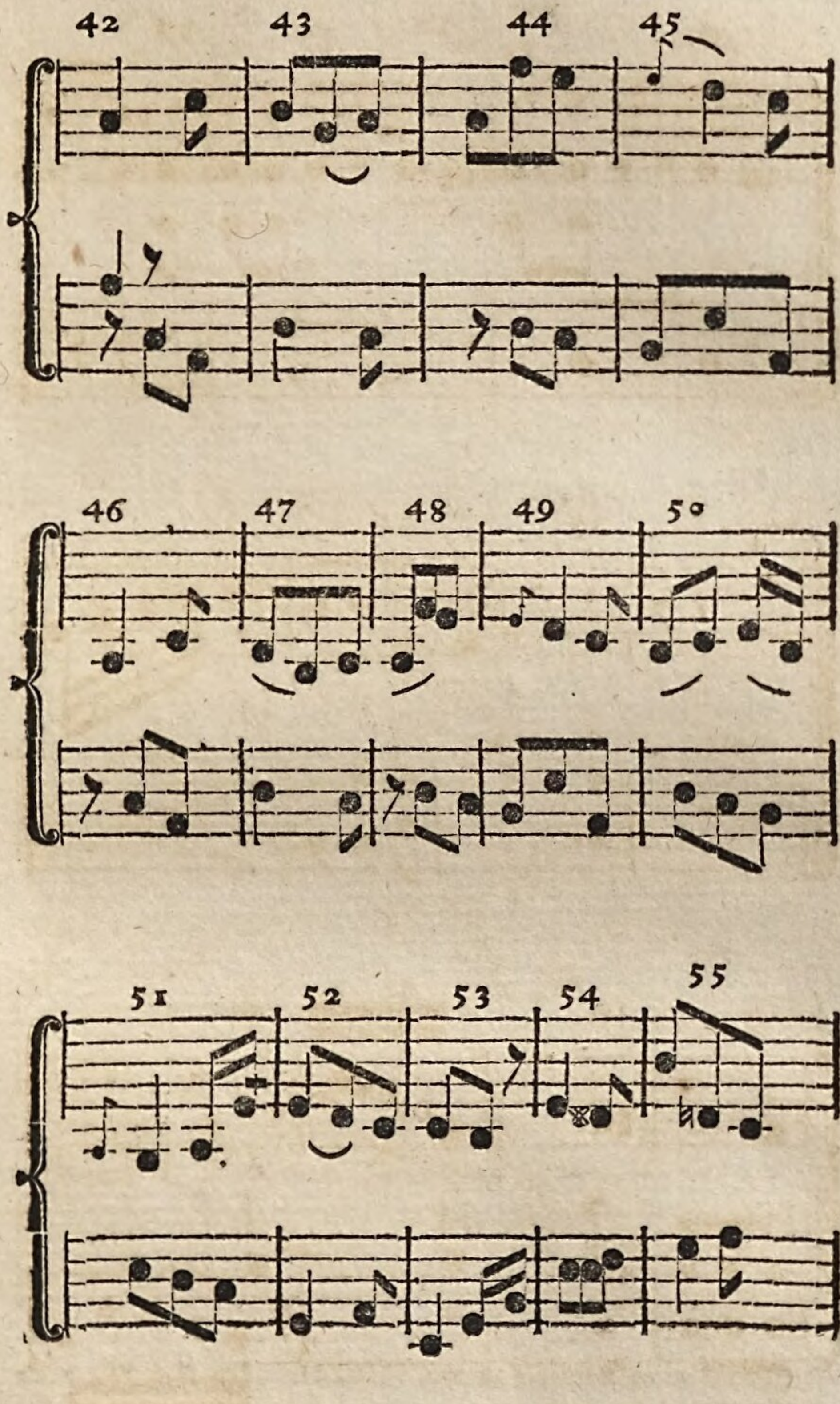

23
24
25
26
27

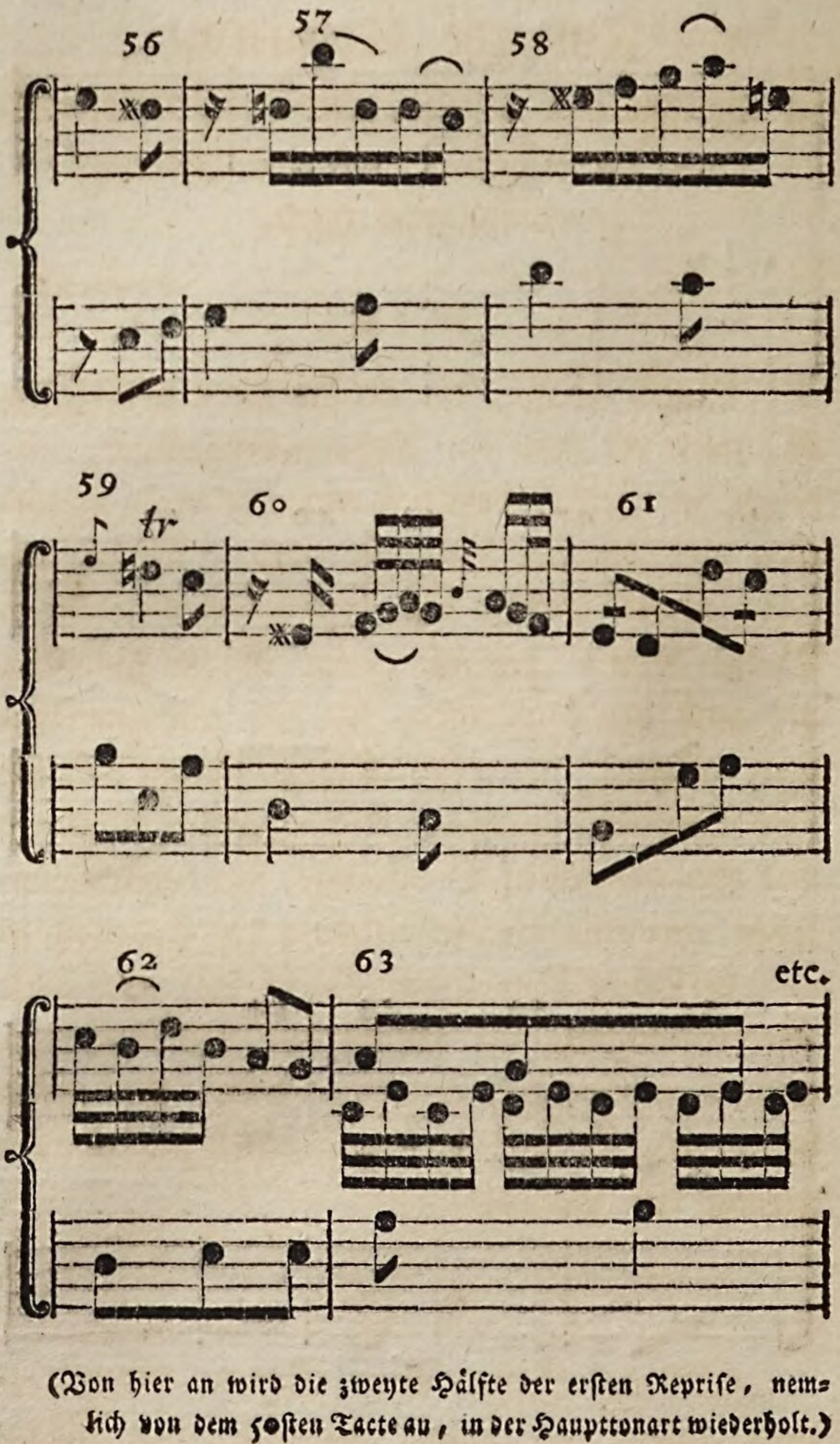

28
29
30


31
32
33


34
35
36
37


38
39
40
41


42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55



(Von hier an wird die zweyte Hälfte der ersten Reprise, nemlich von dem 50sten Tacte an, in der Haupttonart wiederholt.)

Zweyte

Zweyte Uebung,

in welcher die Melodie durch Vervielfältigung der Absatzformeln und Cadenzen verlängert wird.

§. 54.

Einem Satze, der an sich schon vollständig ist, wird oft noch ein Anhang beygefüget, wodurch der Inhalt desselben entweder mehr bekräftiget oder genauer bestimmt wird. Dieser Anhang findet sowohl bey denjenigen melodischen Theilen statt, die mit einem Absatze schließen, als auch bey denjenigen, die sich mit einer Cadenz endigen. Bey den Absätzen kömmt dadurch eine Vervielfältigung der Absatzformeln auf einem und eben demselben Dreyklange, bey den Schlußsätzen aber eine Vervielfältigung der Cadenzen in eben derselben Tonart zum Vorscheine, und diese Vervielfältigung der Absätze und Cadenzen vermittelst eines solchen Anhanges wird, mechanisch betrachtet, für uns ein Hülfsmittel zur Verlängerung der Melodie.

§. 55.

Soll der Inhalt eines Satzes, der mit einem Absatze sich endigt, vermittelst des Anhanges gleichsam nur mehr bekräftigt werden, so

pflegt

pflegt dieser Anhang weiter nichts, als eine Wiederholung des zweyten Gliedes des Satzes zu seyn, die entweder, so wie bey fig. 1 ohne Veränderung der melodischen Nebennoten, oder wie bey fig. 2 mit Veränderung derselben vorgetragen wird.

fig. 1.

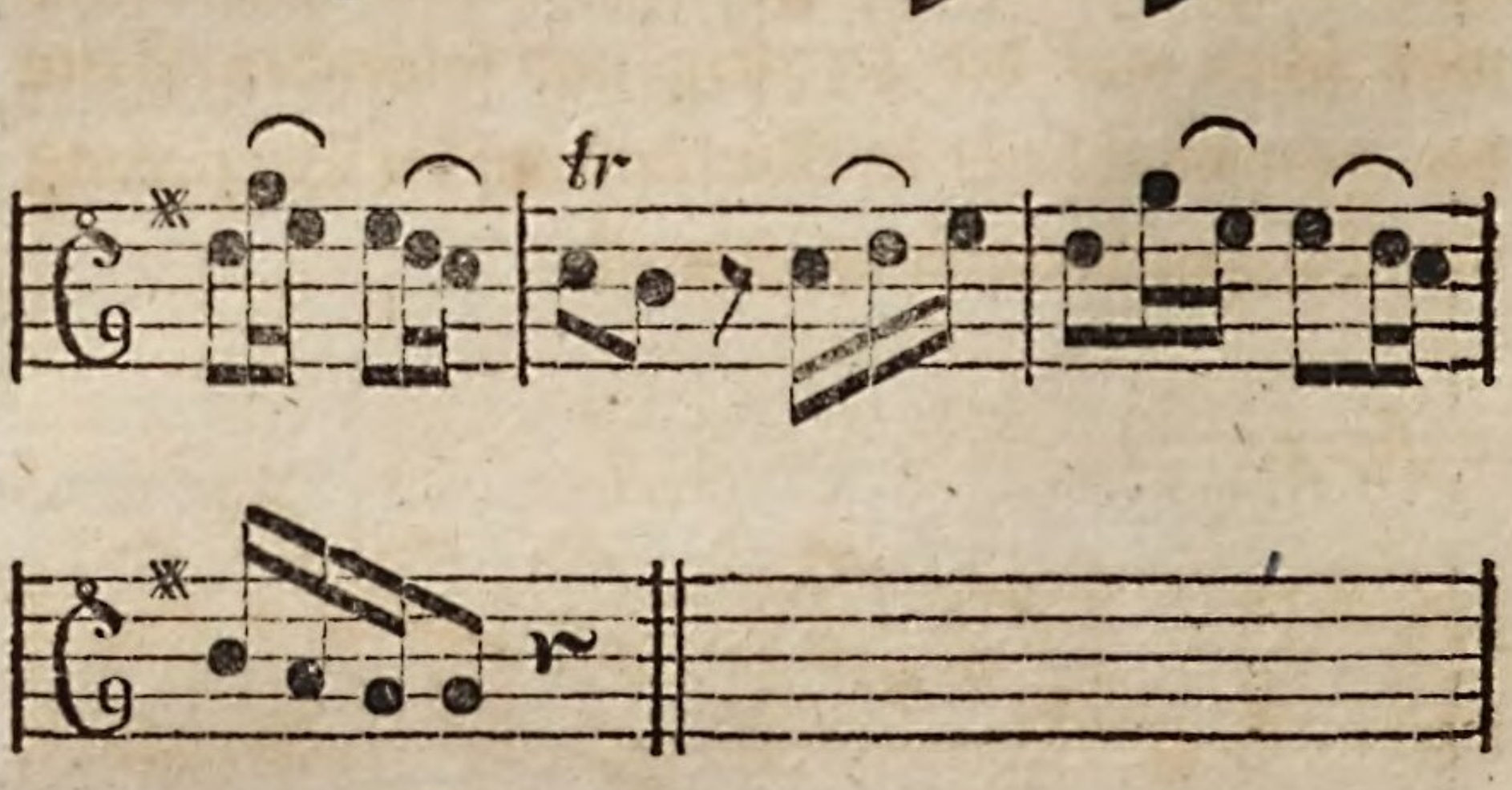
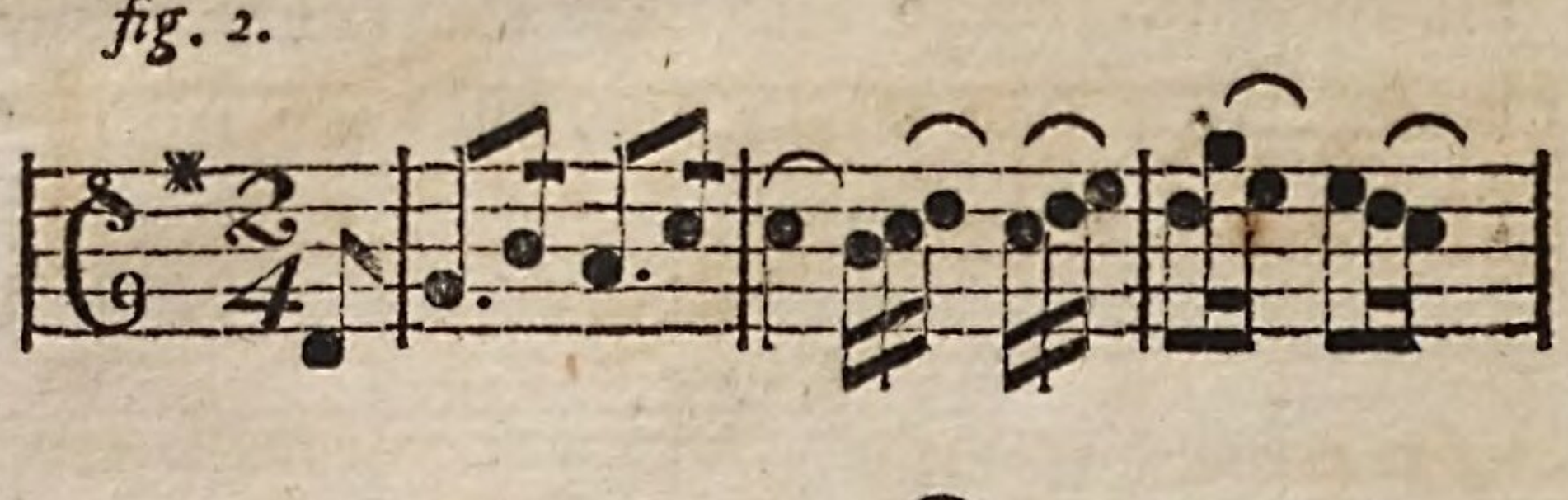
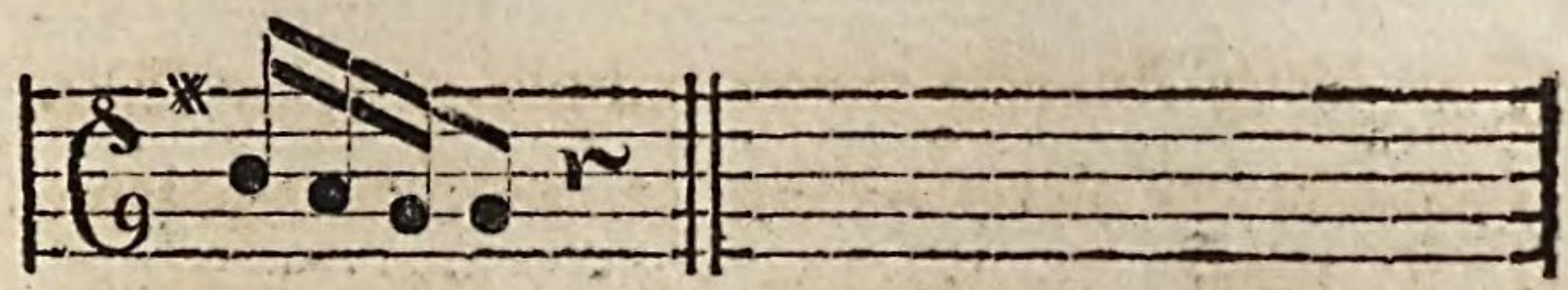


fig. 2.





Soll hingegen der Inhalt des Satzes durch den Anhang genauer bestimmt werden, so bestehet alsdenn dieser Anhang aus einem an sich vollständigen Gliede, welches nicht in dem Satze enthalten ist, wie z. B. bey fig. 3; oder es werden dem Satze wohl gar zwey solche erklärende Glieder angehängt, wie bey fig. 4. In beyden Fällen aber darf man dasjenige nicht außer Acht lassen, was schon auf der 437sten und folgenden Seite des zweyten Theils in Rücksicht auf die Verzierung der Cäsuren bemerkt worden ist.

fig. 3.

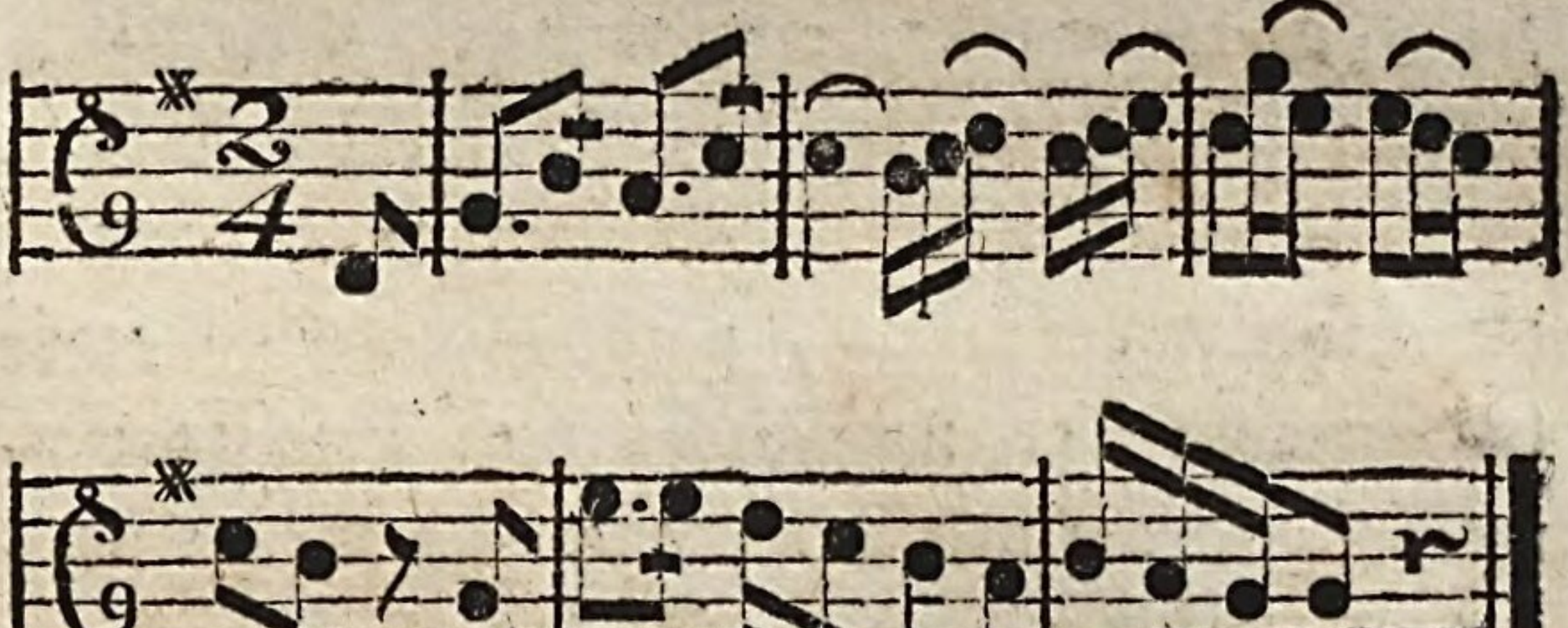
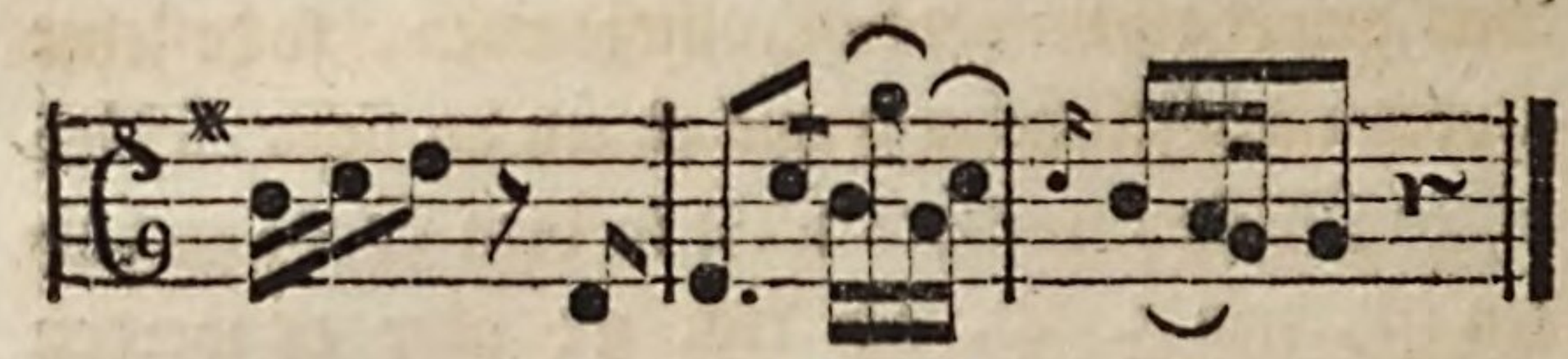


fig. 4.

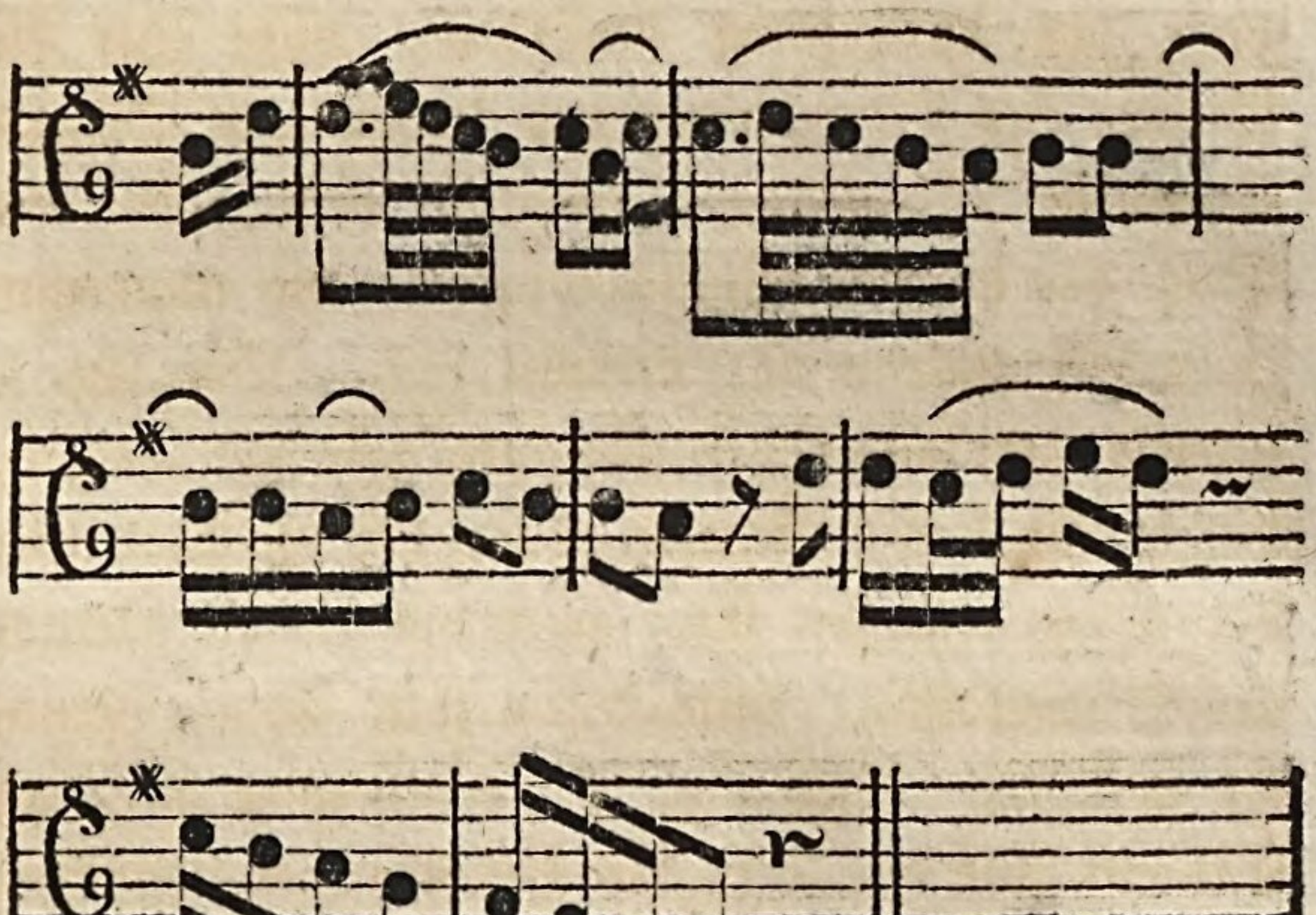


Hierbey ist noch zu merken, daß man, im Falle ein solcher Anhang, oder mehrere dergleichen gemacht werden, die Verzierung der Cäsur, oder den Ueberhang derselben, nicht eher die Octave des Grundtones des dabey zum Grunde liegenden Dreyklanges erreichen läßt, bis der Satz die höchste Vollständigkeit, die man ihm zu geben willens ist, erreicht hat. Bey fig. 3 erreicht die Cäsur des Absatzes nur die Terz h, die Cäsur des Anhanges aber, mit welchem hier der Satz schließen soll, wird bis auf die Octave des Grundtones, nemlich bis zum Tone g herunter geführt. Bey fig. 4 werden zwar alle drey Cäsuren mit der Terz des Dreyklanges gemacht; allein die erste wird vermittelst einer vorher gehenden Wechselnote verziert. Bey der zweyten schlägt die Terz ohne Vorhalt an, und bewegt sich in dem Ueberhange hinauf in die Quinte des zum Grunde liegenden Dreyklanges. Bey der dritten

ten Cäsur hingegen, mit welcher hier der Satz seine höchste Vollständigkeit erreicht, gehet der Ueberhang oder die Verzierung derselben herab bis zur Octave des Grundtones; und dieses ist das gewöhnliche Zeichen, daß der Satz nicht ferner durch einen Anhang erweitert werden soll.

§. 56.

Dieser Anhang findet, mit allem was in dem vorher gehenden §. davon gesagt worden ist, auch bey dem Quintabsatze statt; z. E.



§. 57.

Zuweilen wird der Raum zwischen der Cäsur des Absatzes, und zwischen dem Anfange des

Anhanges mit Noten Ausgefüllt; dieses kann sowohl bey dem Grundabsatze, wie z. E. bey fig. 1, als auch bey dem Quintabsatze statt finden, z. B. bey fig. 2.

fig. 1.

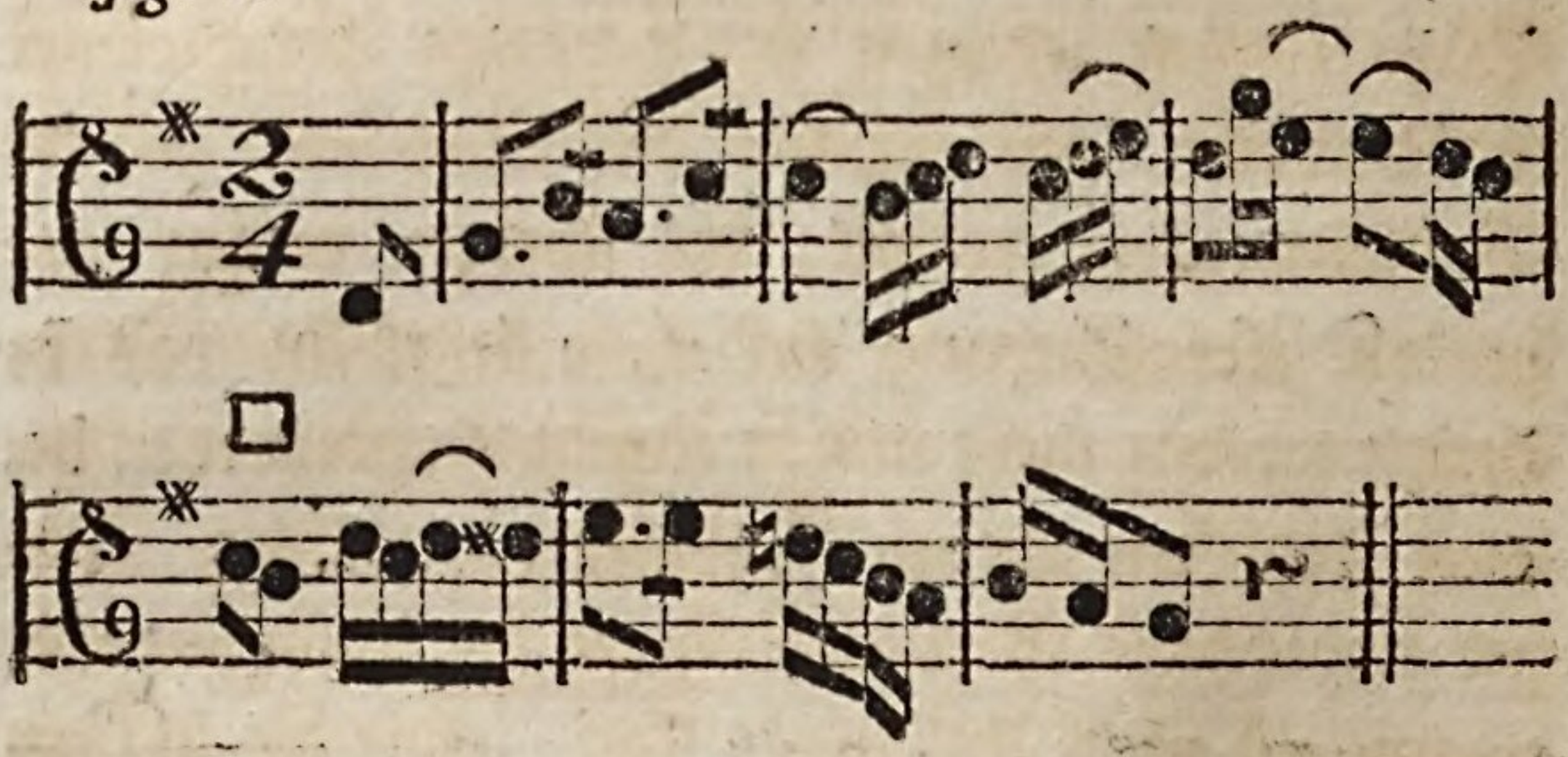
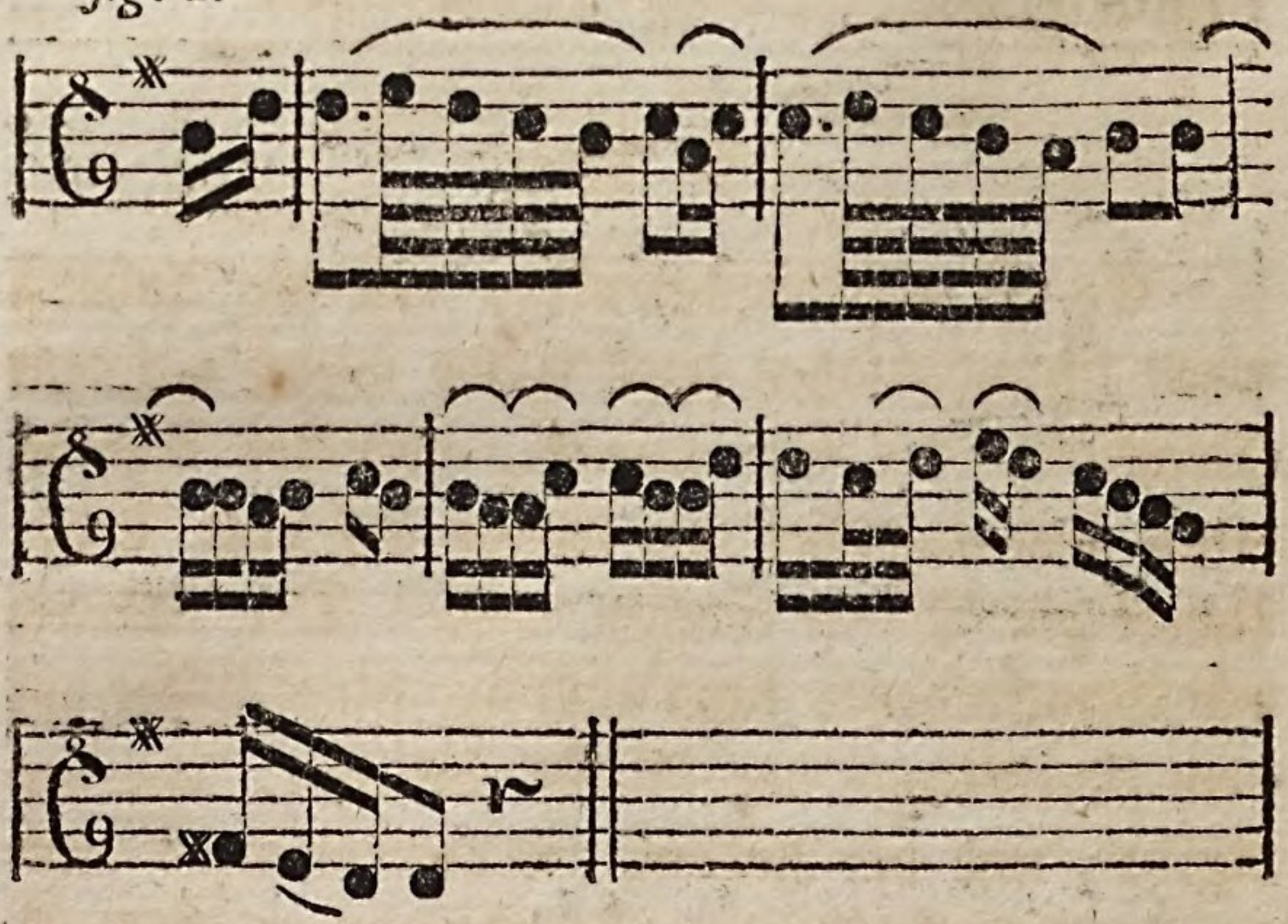


fig. 2.



Durch diese Ausfüllung bekömmt der Satz sehr oft, (wie bey fig. 2) das Ansehen einer solchen

chen Erweiterung, die wir in der folgenden Uebung werden näher kennen lernen.

§. 58.

Bey der interpunctischen Vergleichung der Sätze kömmt jederzeit nur diejenige Absatzformel in Betracht, mit welcher der Satz seine höchste Vollständigkeit erreicht; die übrigen vorher gehenden Absatzformeln auf eben demselben Dreyklange werden nicht mit in Anschlag gebracht, sondern gleichsam nur als Einschnitte betrachtet. Daher findet diese Vervielfältigung der Absatzformeln vermittelst eines Anhanges statt, ohne die in dem 34sten §. gegebene Regel zu beleidigen.

§. 59.

Es ist nicht nothwendig, daß der Anhang eines Grundabsatzes seine Cäsur wieder auf dem Dreyklange des Grundtones, oder der Anhang eines Quintabsatzes die seinige auf dem Dreyklange der Quinte machen muß. Der Anhang des Grundabsatzes kann auch mit seiner Cäsur auf dem Dreyklange der Quinte schließen, wie bey fig. 1, und der Anhang des Quintabsatzes kann in eine der nächstverwandten Tonarten moduliren, und seine Cäsur auf dem Dreyklange der Quinte dieser Tonart machen, wie z. B. fig. 2.

fig. 1.

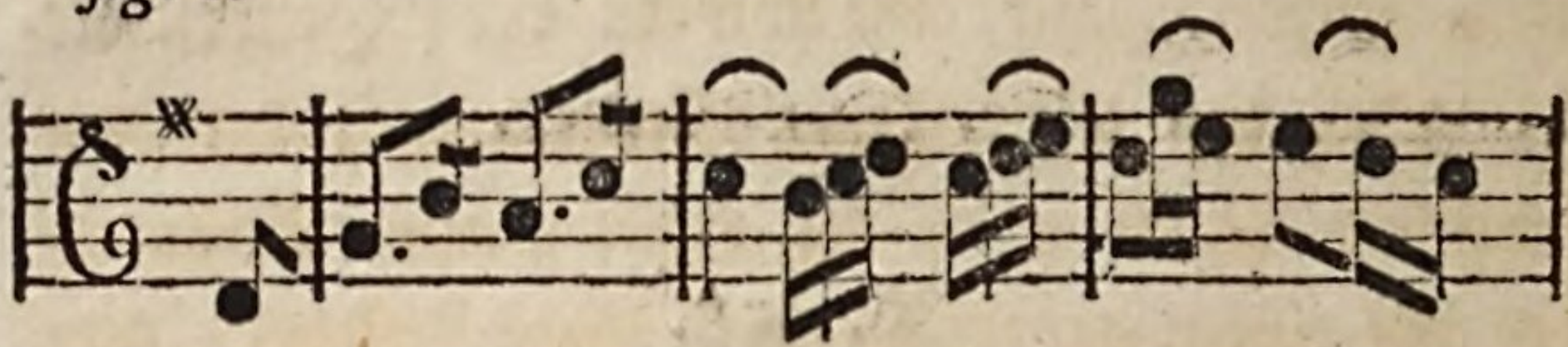
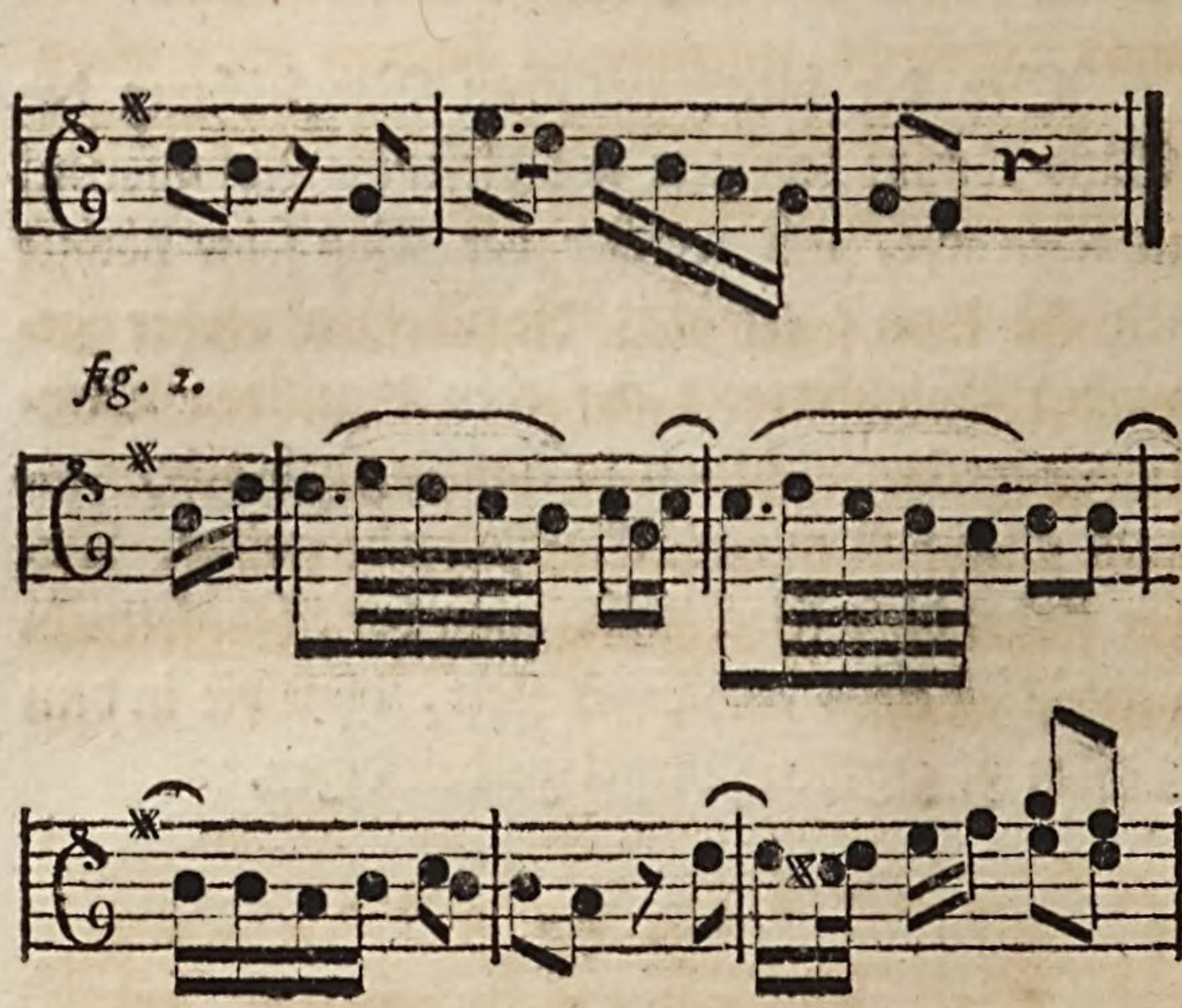
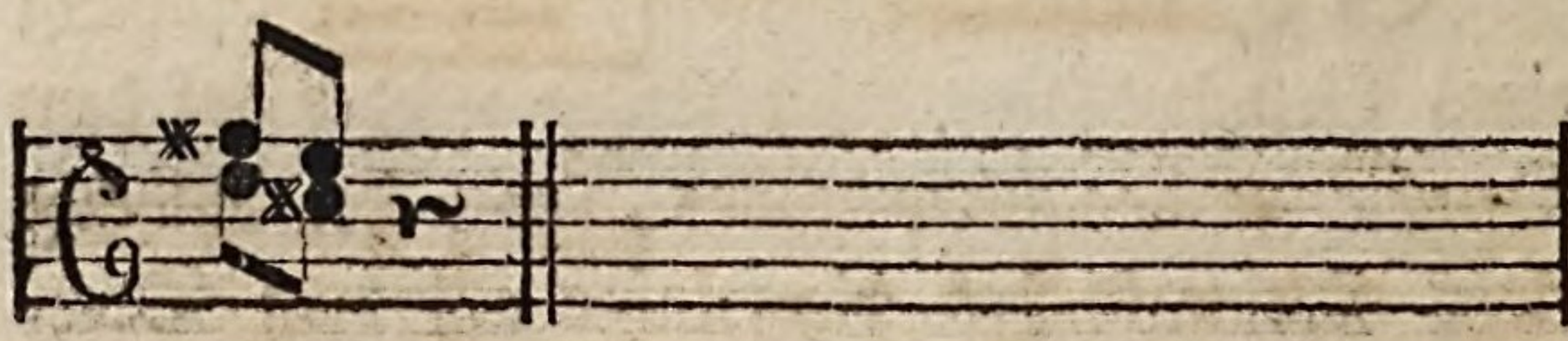


fig. 2.





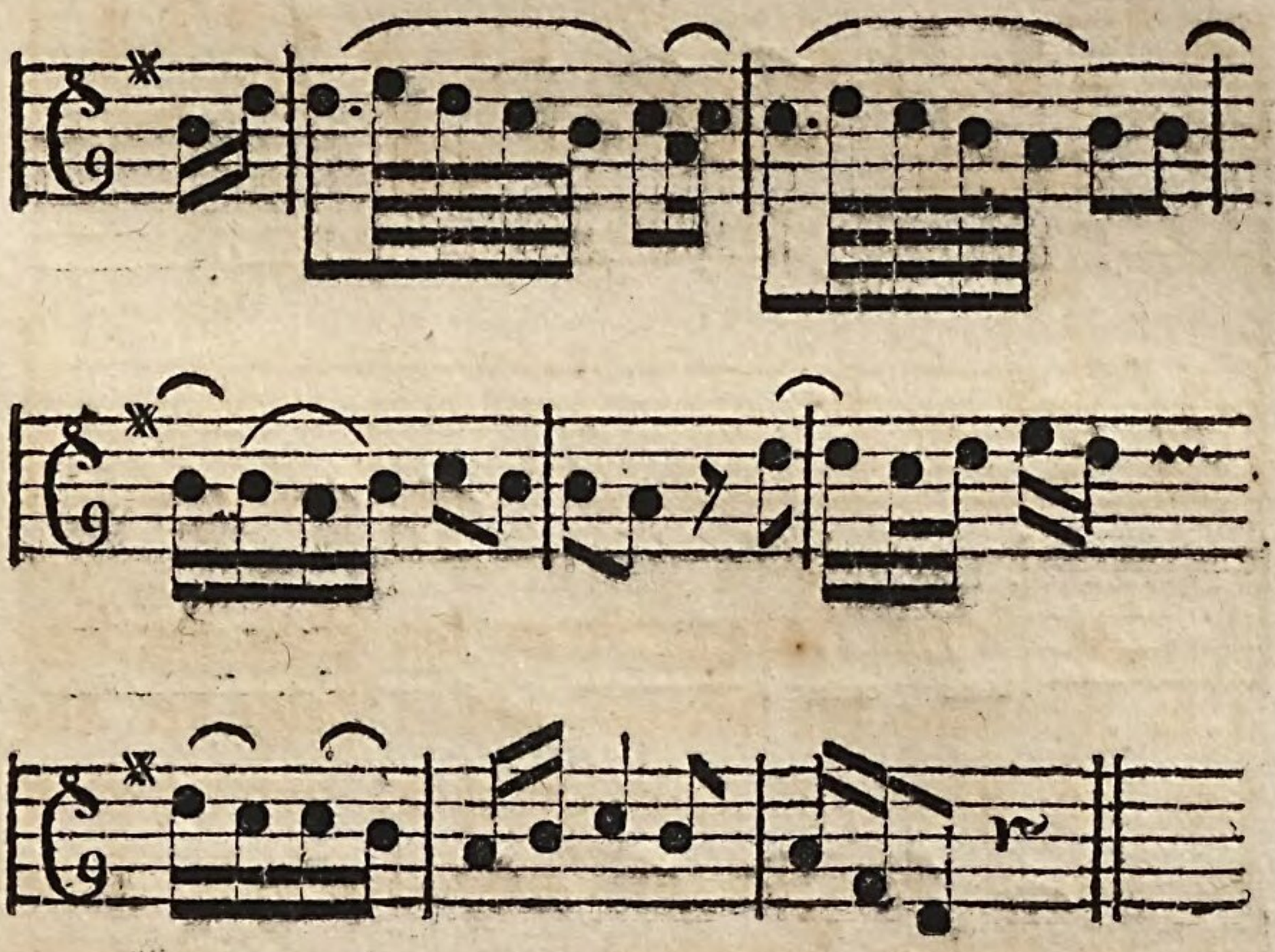
In dieſem Falle bekömmt der Satz bey fig. 1 in Anſehung der interpunctiſchen Folge der Abſätze den Werth des Quintabſatzes; und der Satz bey fig. 2. wird als ein Quintabſatz in der Tonart der Quinte betrachtet.

§. 60.

§. 60.

Bey der rythmischen Vergleichung der melodischen Theile wird auf einen solchen Anhang, der aus einem geradzähligen Gliede bestehet, niemals Rücksicht genommen, sondern man pflegt den Satz eben so zu betrachten, als ob dieser Anhang nicht dabey vorhanden sey.

Es kann sogar dieser Anhang aus einem ungeradzähligen Gliede bestehen, und also den Rythmus ungleich machen, wie in dem folgenden Beyspiele, ohne daß es dadurch nöthig würde, daß der folgende Satz auch ungeradzählig eingerichtet werden müßte.



§. 61.

Wenn einem Schlußsatze ein Anhang beygefügt wird, so ist es ebenfalls entweder nur eine Wiederholung seines zweyten Gliedes, wie bey fig. 1; oder der Anhang bestehet aus einem fremden, nicht im Satze enthaltenen Gliede, welches wieder mit der Cadenz in der nemlichen Tonart schließt, wie bey fig. 2.

fig. 1.

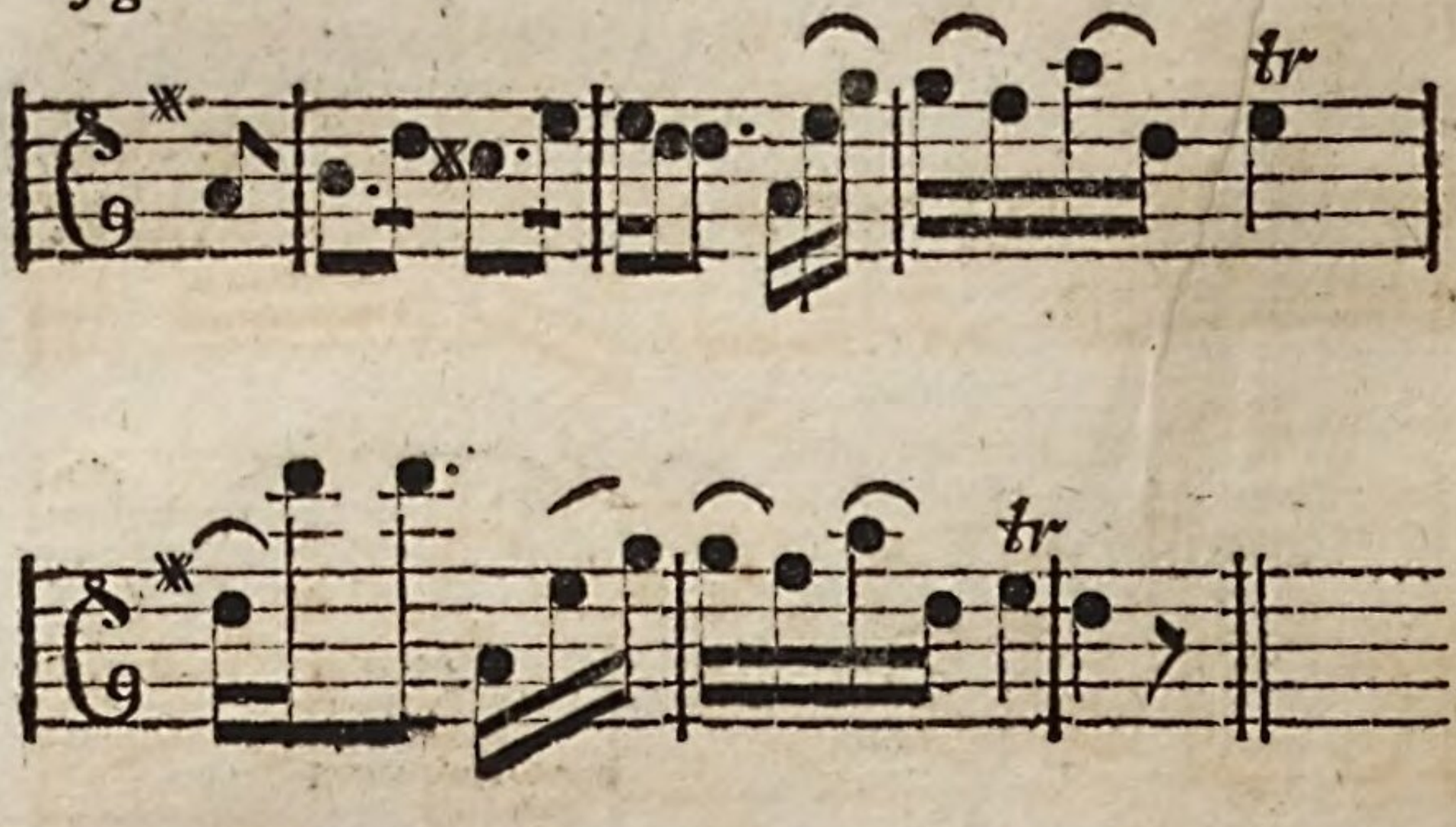
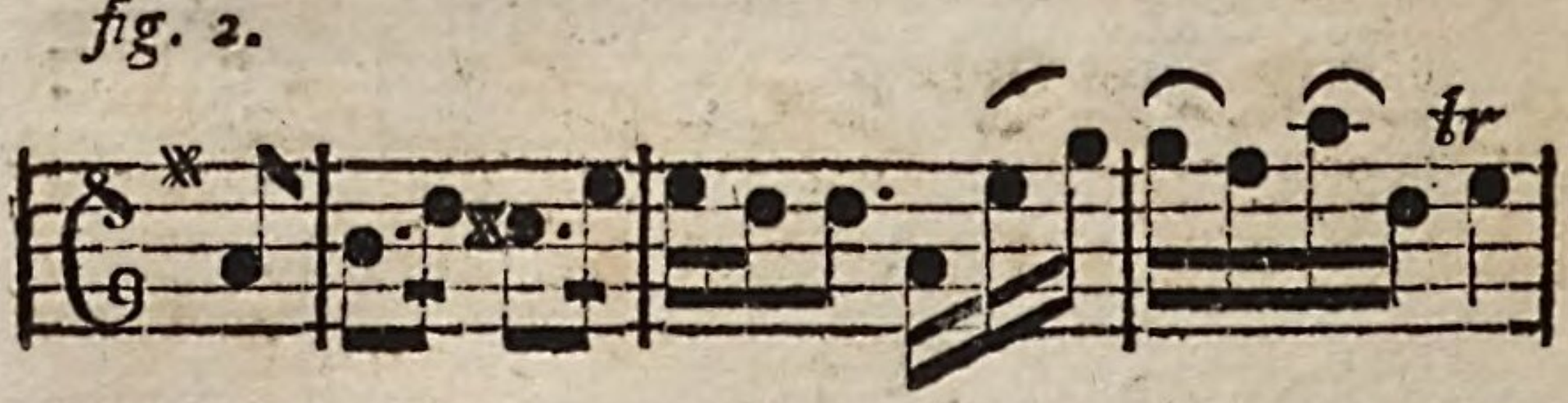
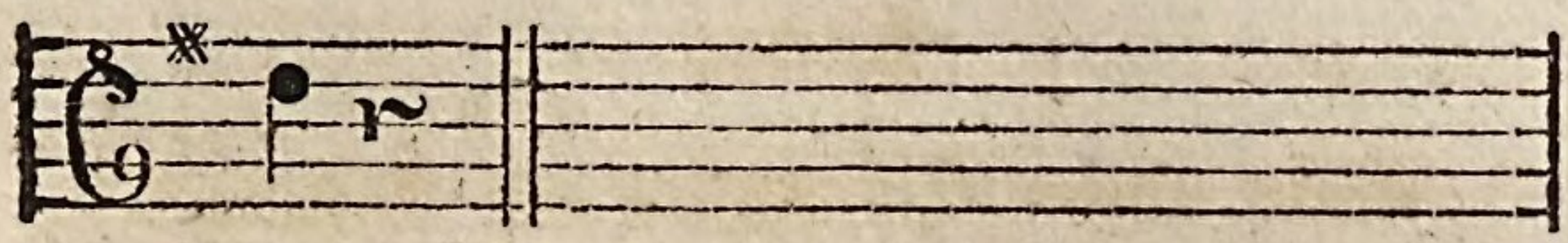


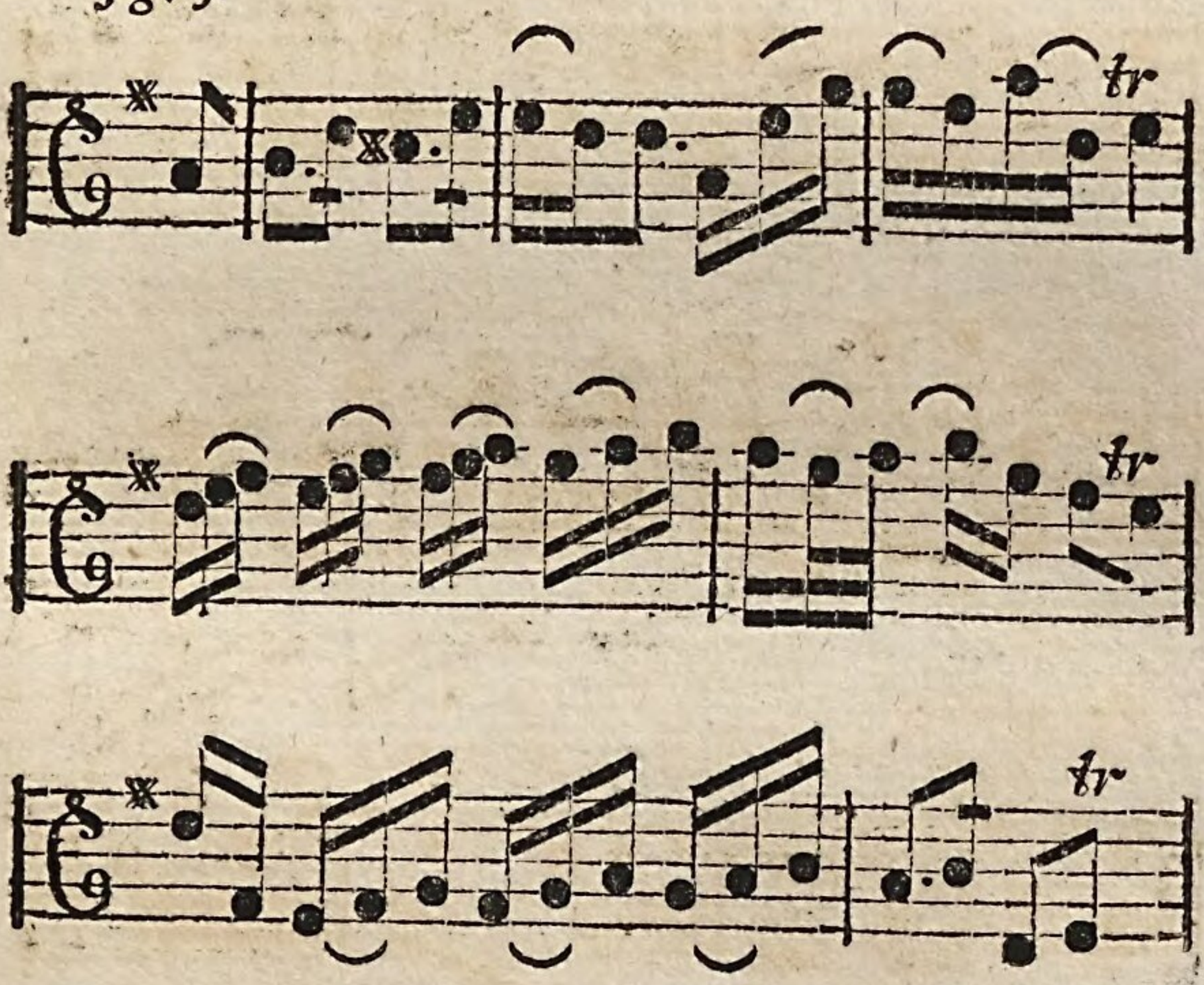
fig. 2.





Dieses, an den Schlußsatz angehängte, und wieder mit der Cadenz schließende Glied kann nicht allein nochmals wiederholt werden, wie z. B. bey fig. 3; sondern man kann sogar auch nach der Wiederholung desselben noch ein neues Glied an dasselbe anhängen, wie z. E. bey fig. 4.

fig. 3.



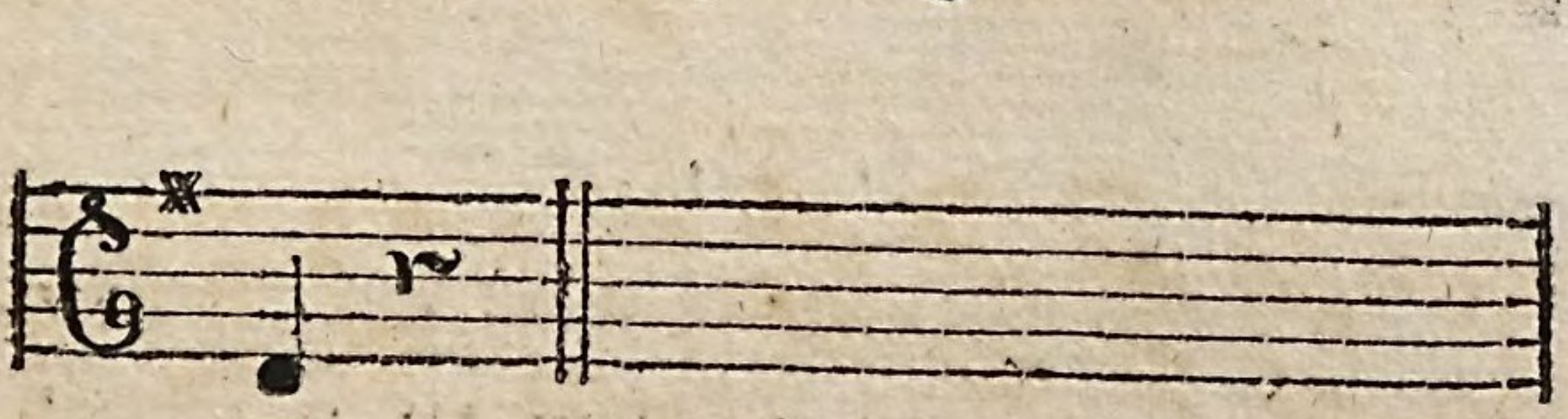
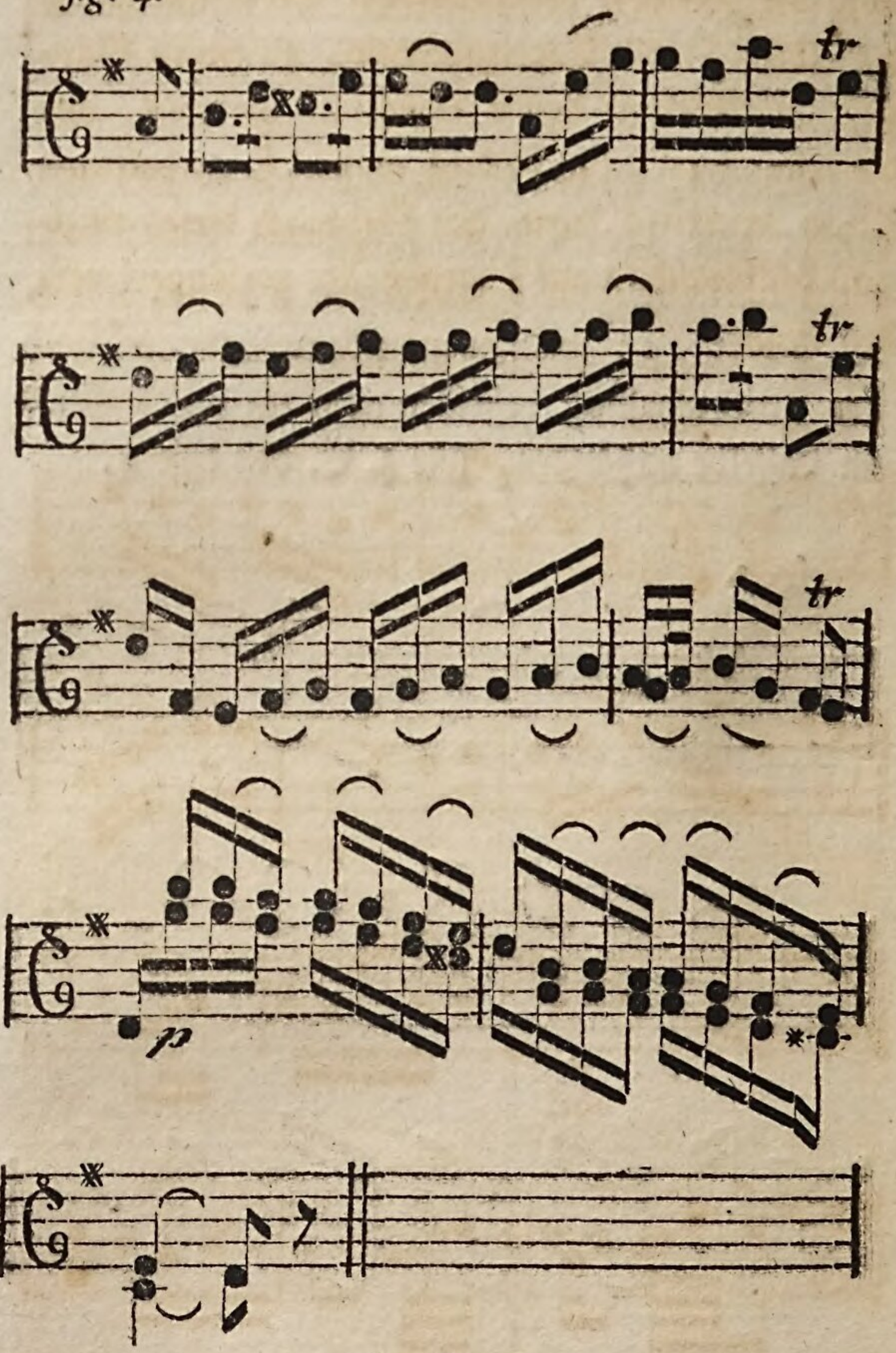


fig. 4.

fig. 4.



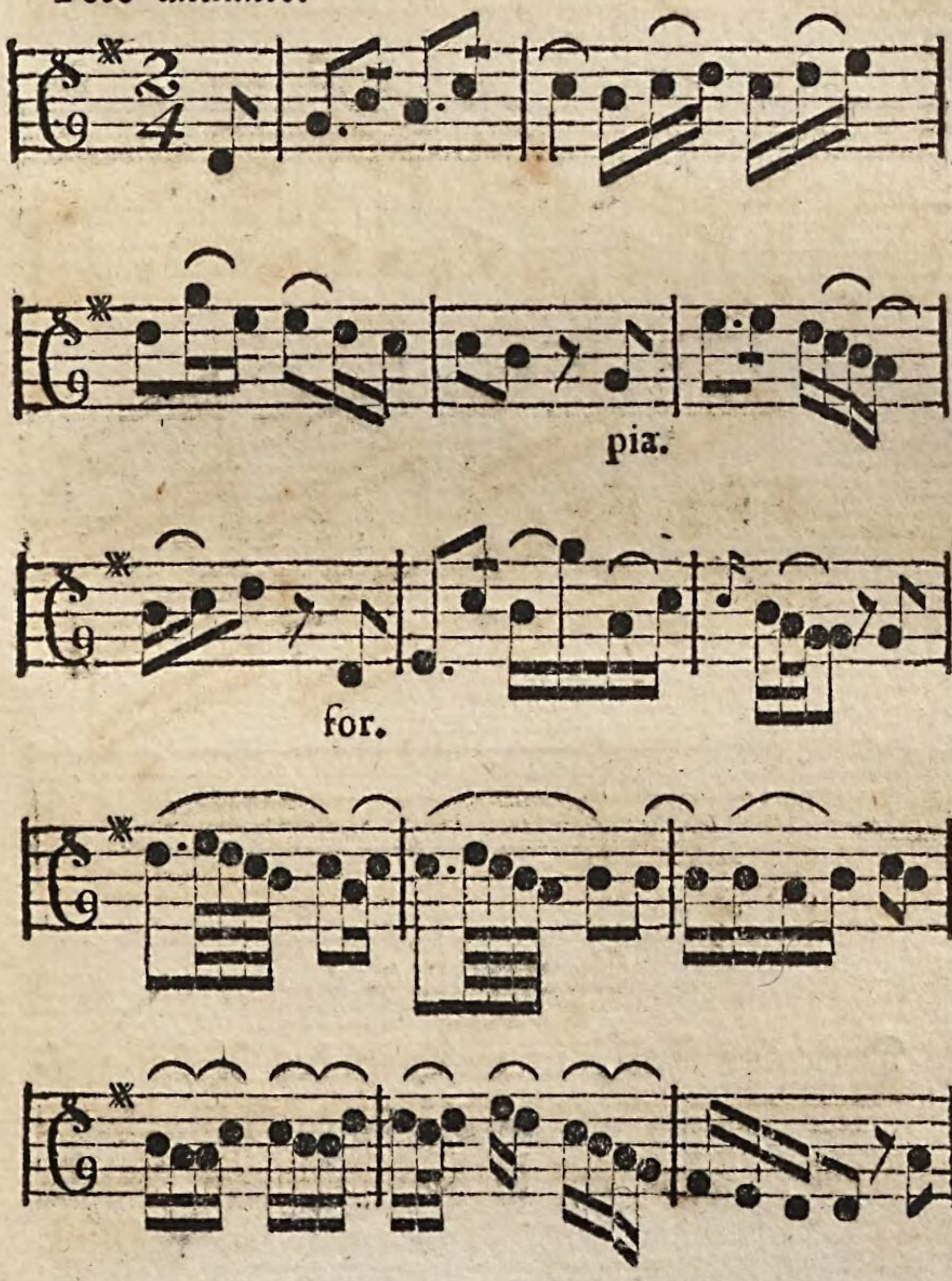
§. 62.

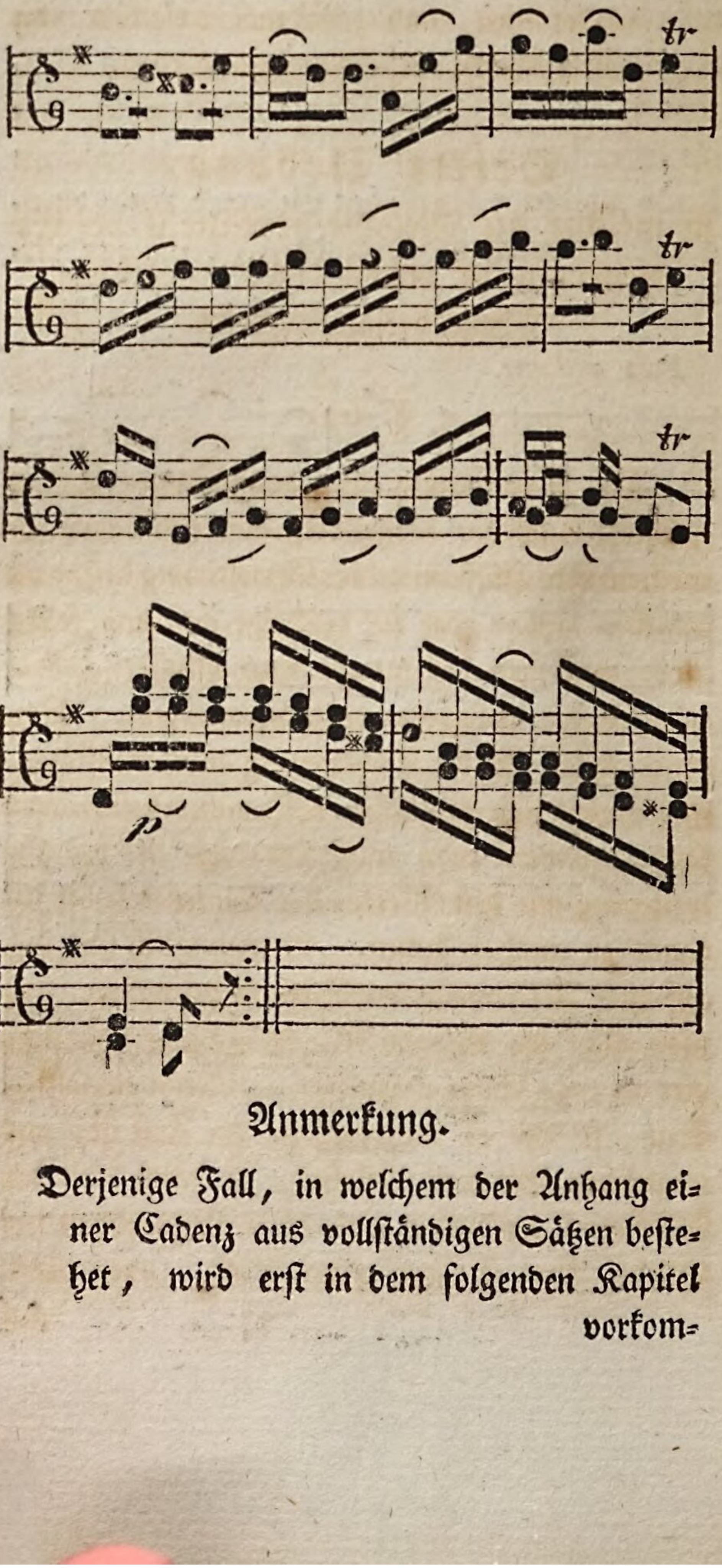
Verbinden wir nun die in den vorher gehen=den Syhen enthaltenen Beyspiele der Verlänge=

rung

rung der Melodie vermittelst der Vervielfältigung der Absatz - und Cadenzformeln, zu einem Ganzen; so giebt uns dieses Ganze ein Beyspiel, wie die erste Reprise des in dem 45sten §. enthaltenen Poco andante durch den Gebrauch dieses einzigen Hülfsmittels auf folgende Art verlängert werden kann.

Poco andante.





Anmerkung.

Derjenige Fall, in welchem der Anhang einer Cadenz aus vollständigen Sätzen bestehet, wird erst in dem folgenden Kapitel vorkom-

vorkommen, und zwar aus Ursachen, die daselbst leicht einzusehen seyn werden.

Dritte Uebung,
in welcher die Melodie vermittelst der Erweiterung der vollständigen melodischen Theile verlängert wird.

§. 63.

Die Erweiterung eines vollständigen Satzes geschieht entweder dergestalt, daß sich dabey ein mechanisches Hülfsmittel der Erweiterung bestimmt angeben läßt; oder sie geschieht auf eine solche Art, daß kein bestimmtes mechanisches Hülfsmittel dabey wahrgenommen werden kann. Von dieser lezten Art der Erweiterung eines vollständigen Satzes läßt sich daher auch nichts bestimmtes sagen; sondern man muß sich diese Art der Erweiterung aus den Werken der Tonsezer selbst bekannt zu machen suchen. Gemeiniglich sind die, auf diese Art erweiterten Sätze so beschaffen, daß man nicht im Stande ist, sie auf eine schickliche Art in enge Sätze aufzulösen. Wenn ein solcher Satz, so wie es mehrentheils der Fall ist, aus ungleichen Gliedern bestehet, so muß blos der Geschmack entscheiden, ob diese Ungleichheit der Glieder dem Gefühle zuwider ist, oder nicht.

Auf

Auf der 448sten Seite des zweyten Theils findet man einen auf diese Art erweiterten Satz; auch das zu Ende der vorher gehenden ersten Uebung eingerückte Andante von Haydn giebt von dem 38sten bis 49sten Tacte des ersten Theils, und von dem 35sten bis 41sten Tacte des zweyten Theils, Beyspiele dieser Erweiterungsart.

§. 64.

Die Hülfsmittel, wodurch ein Satz auf eine bestimmte Art erweitert werden kann, sind verschieden. Das erste derselben ist die Versetzung oder ähnliche Wiederholung eines Gliedes des Satzes auf andern Stufen der Tonleiter.

Wird ein solches Glied nur einmal auf andern Stufen der Tonleiter wiederholt, so hat es gewöhnlich nicht weniger Umfang, als zwey Tacte. *)

Im Falle ein solches Glied auf andern Stufen der Tonleiter dergestalt wiederholt wird, daß dabey die Modulation in eben derselben Tonart bleibt, z. E. wenn der Satz bey fig. 1 so wie bey fig. 2 erweitert wird, so ist man nicht gewohnt, die Versetzung dieses Gliedes, oder diese Erweiterung des Satzes mit einem besondern Kunstworte zu bezeichnen.

fig. 1.

*) Die Rede ist hier jederzeit von Tacten einer einfachen Tactart.

fig. 1.

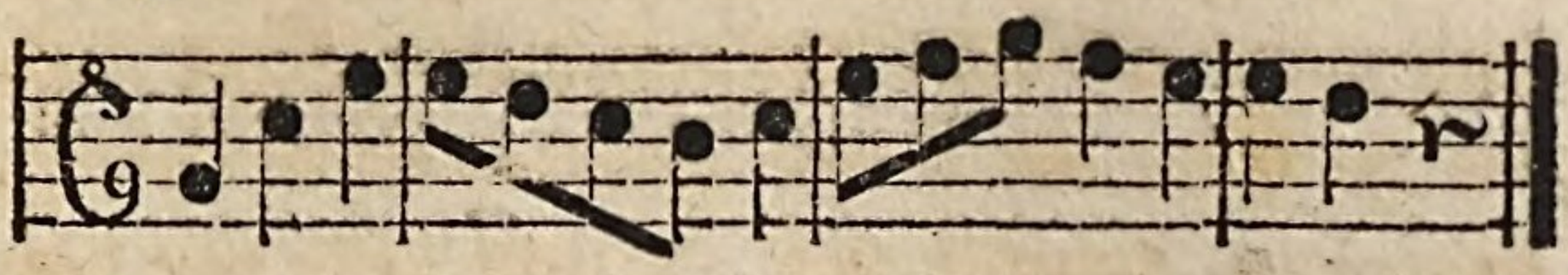
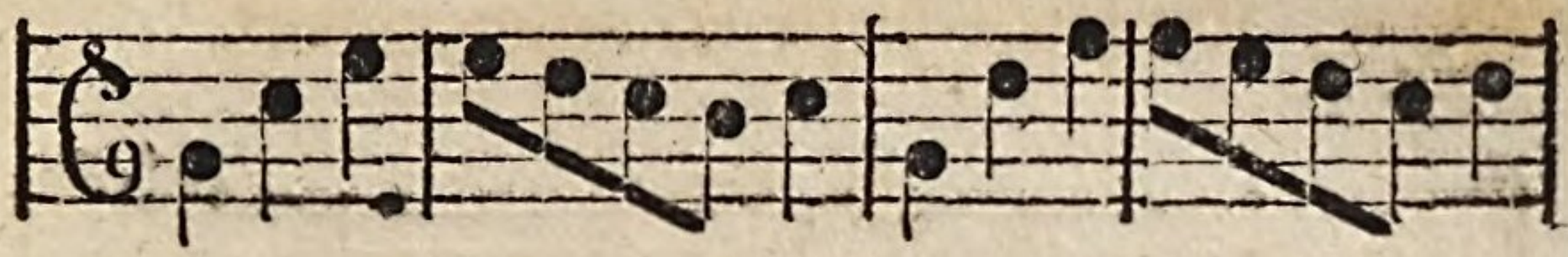
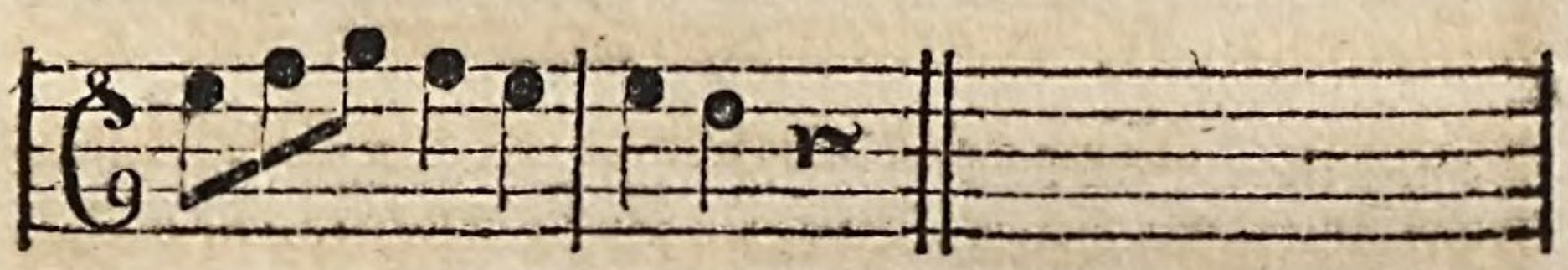


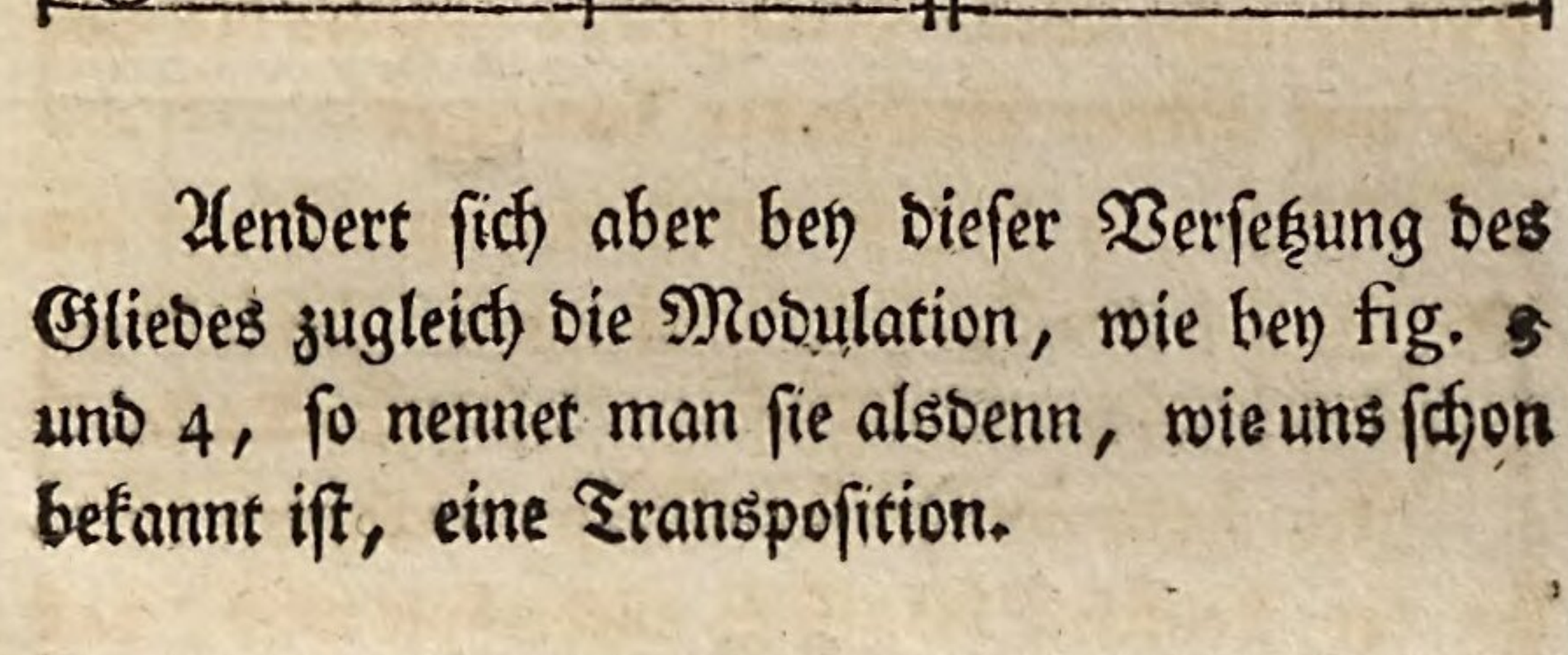
fig. 2.





Aendert sich aber bey dieser Versetzung des Gliedes zugleich die Modulation, wie bey fig. 3 und 4, so nennet man sie alsdenn, wie uns schon bekannt ist, eine Transposition.

fig. 3.



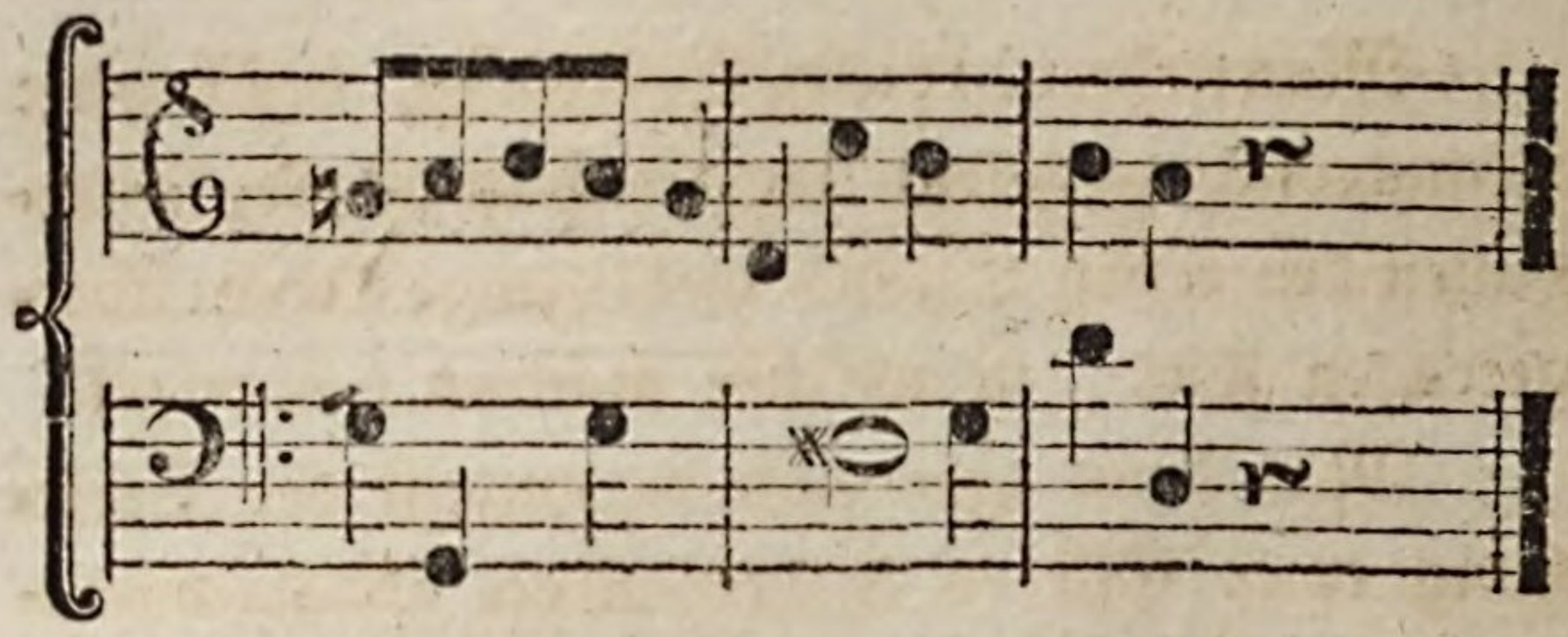
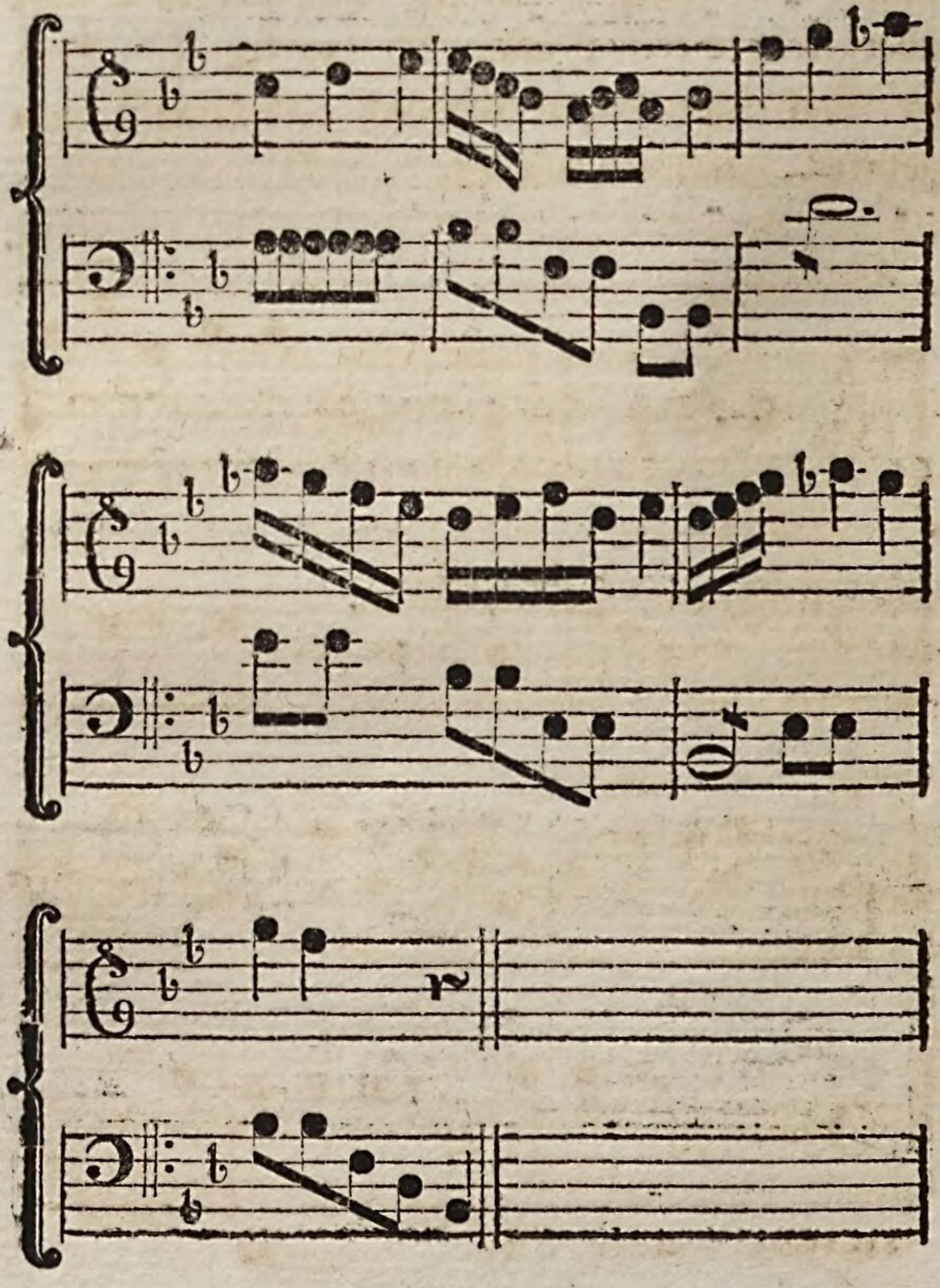


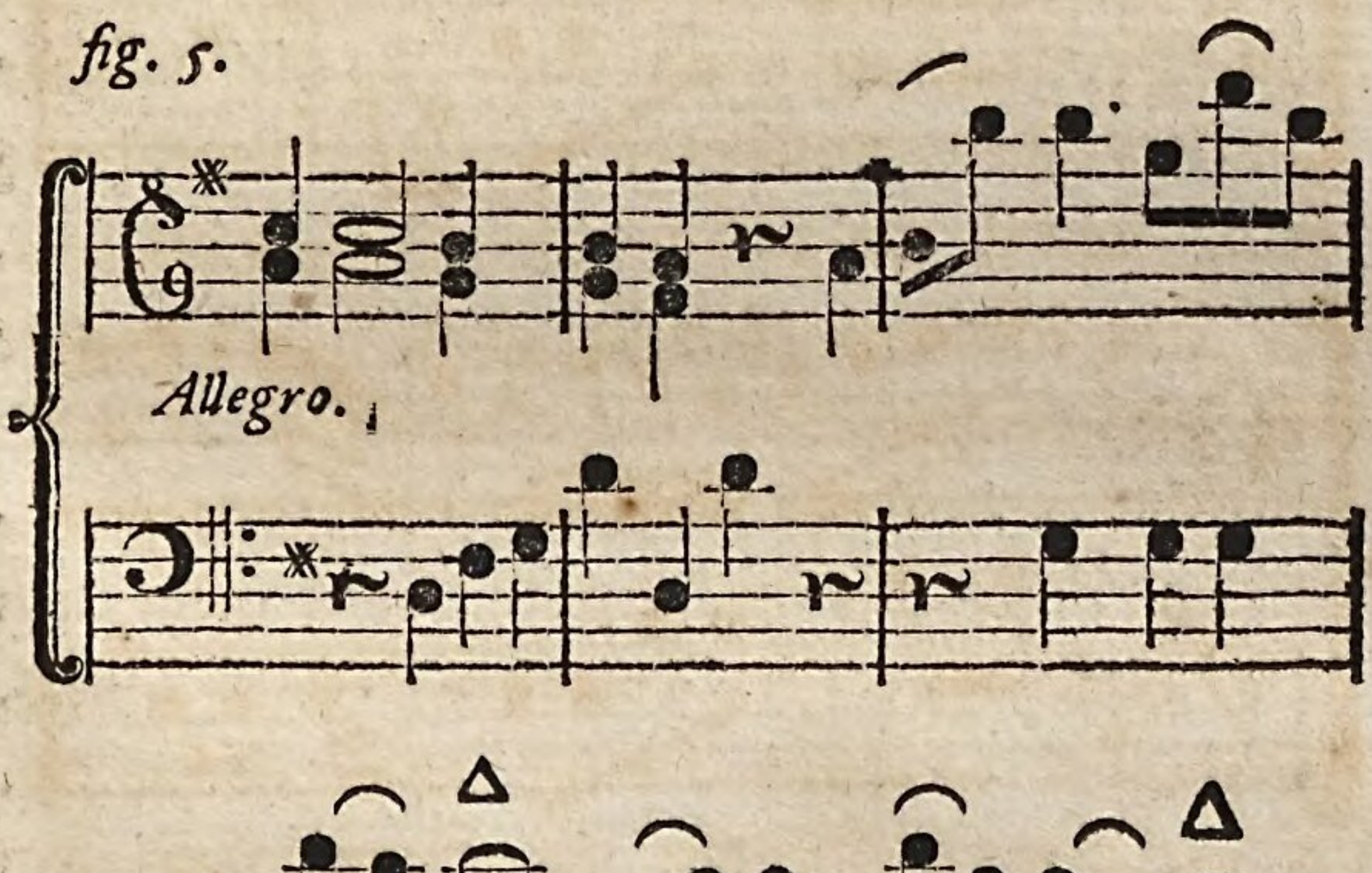
fig. 4.

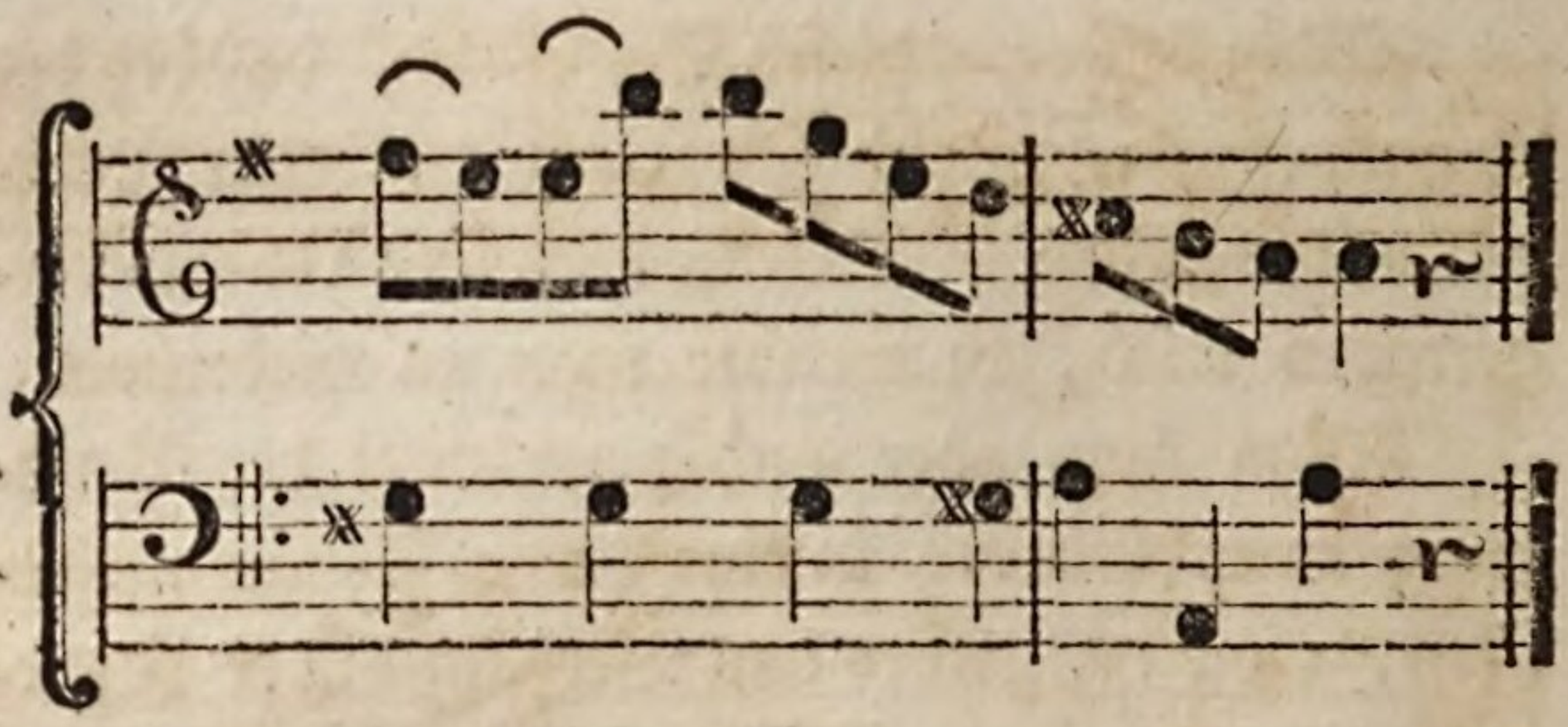


Man siehet aus diesen Beyspielen, daß bey der Transposition zugleich das Verhältniß aller Intervallen des ersten Gliedes in diejenige Tonart übergetragen wird, in welcher man es wiederholt.

Man kann aber auch vermittelst der Versetzung eines Gliedes in eine andere Tonart moduliren, ohne daß dabey das Verhältniß der Intervallen des versezten Gliedes in die andere Tonart übergetragen wird; wie z. B. bey fig. 5. Dieser Satz kann daher eigentlich auch keine Transposition genennet werden.

fig. 5.



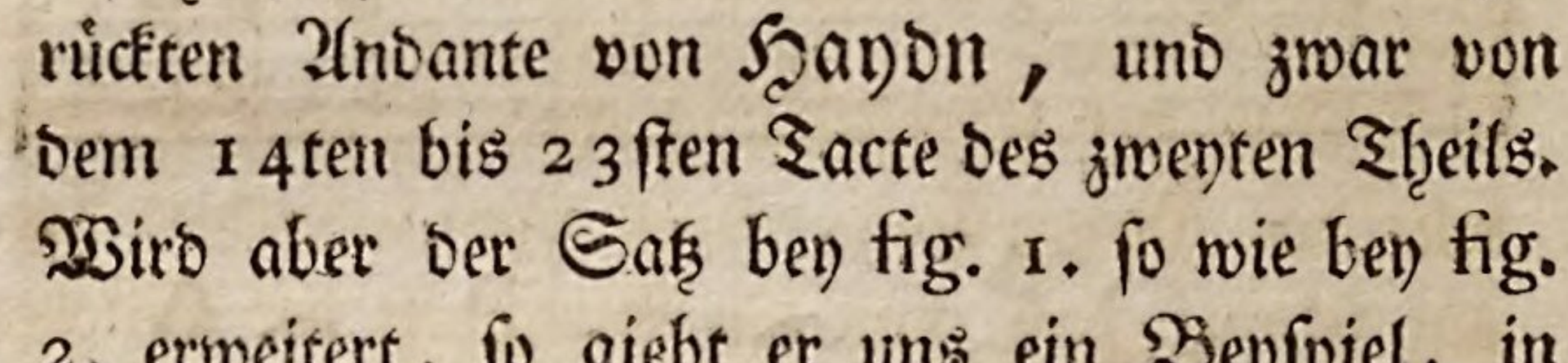


§. 65.

Wird hingegen ein Glied eines Satzes mehrmals, und zwar stufenweis versezt, so pflegt man alsdenn diese stufenweise Versetzung desselben eine **Progression** zu nennen. In diesem Falle kann das Glied, welches versezt wird, sowohl aus einem Tacte, als auch aus zwey Tacten bestehen.

Ein Beyspiel einer Progression, in welcher das versezte Glied nur aus einem einzigen Tacte bestehet, finden wir wieder in dem oben eingerückten Andante von Haydn, und zwar von dem 14ten bis 23sten Tacte des zweyten Theils. Wird aber der Satz bey fig. 1. so wie bey fig. 2. erweitert, so giebt er uns ein Beyspiel, in welchem das versezte Glied aus zwey Tacten bestehet.

Allegretto.



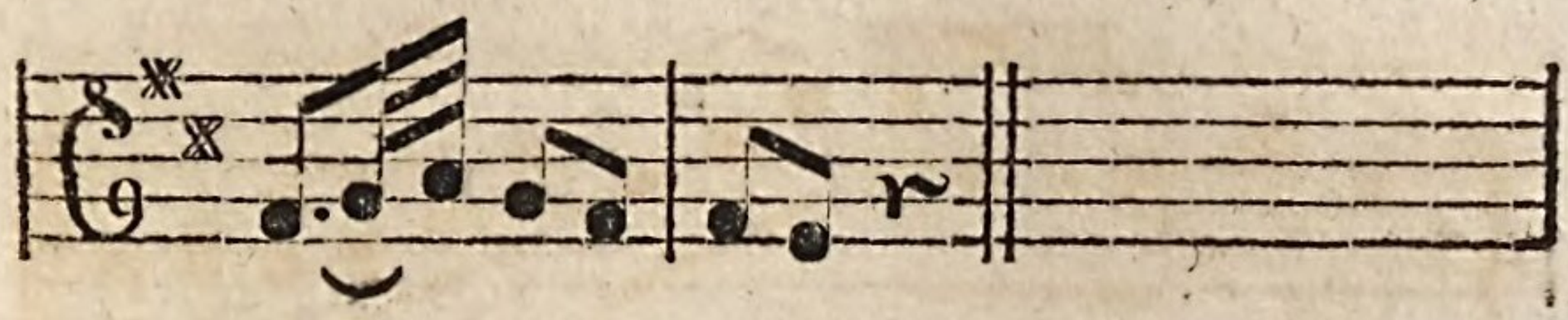
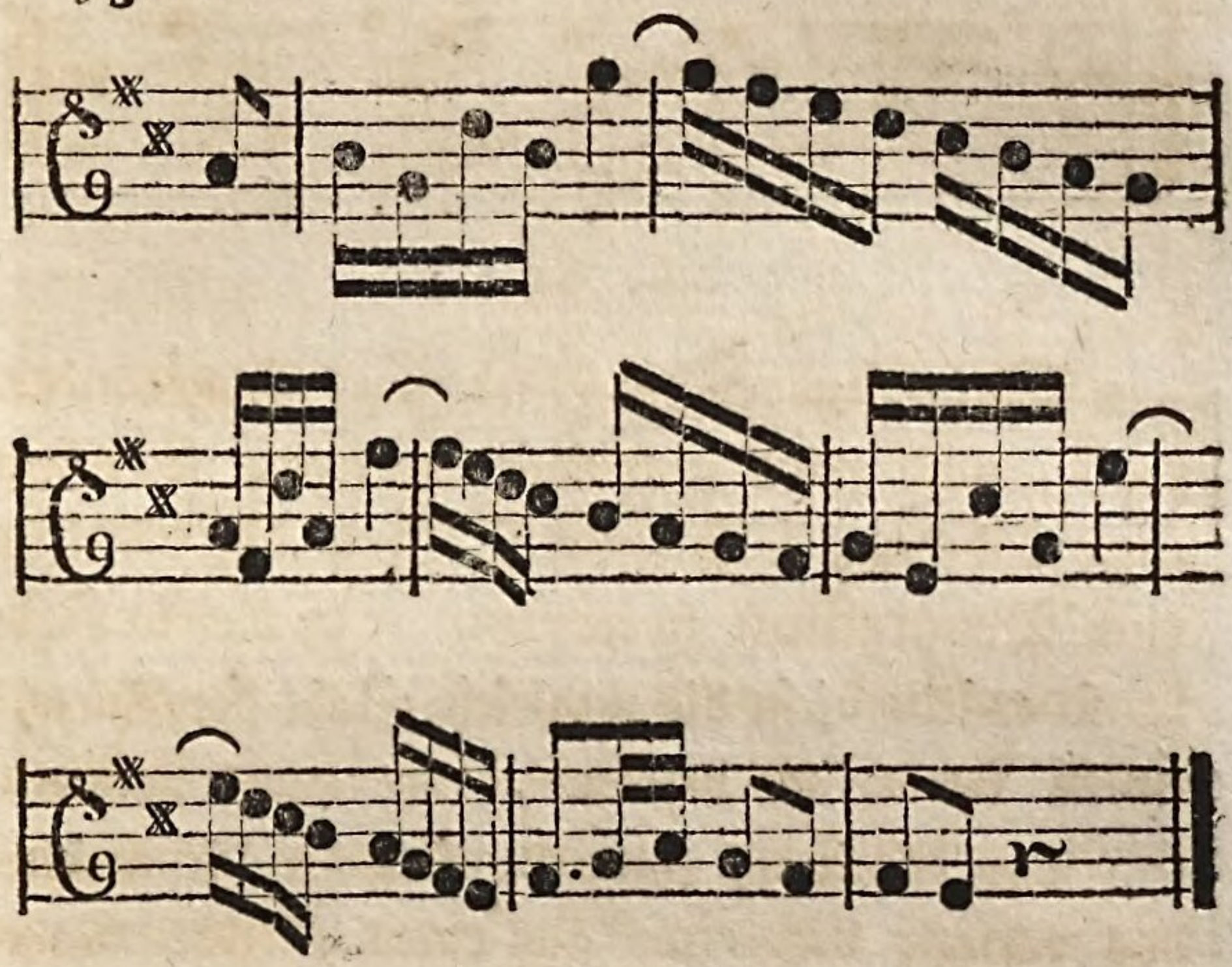
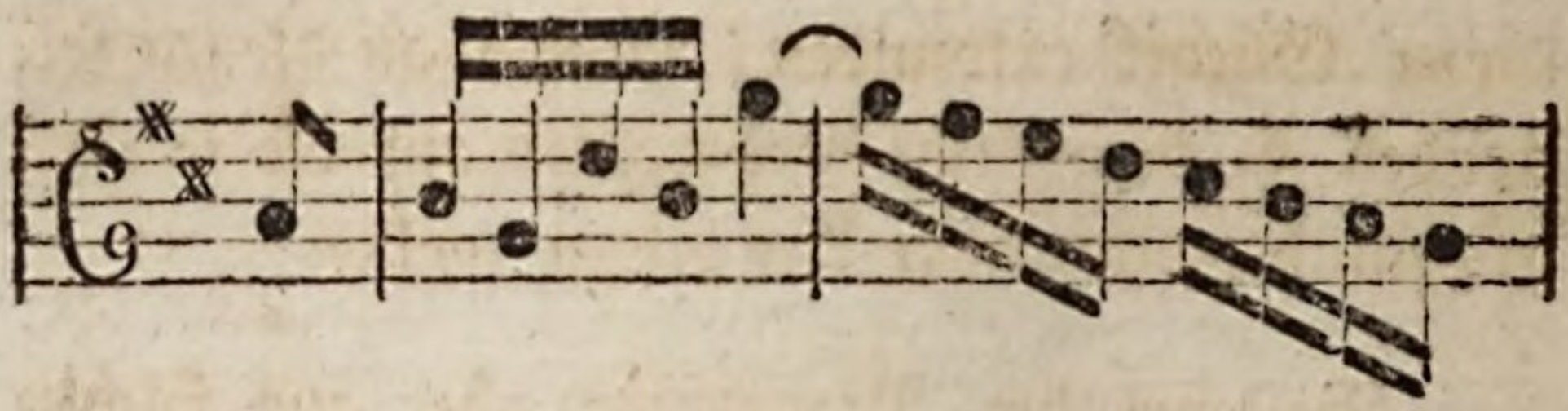


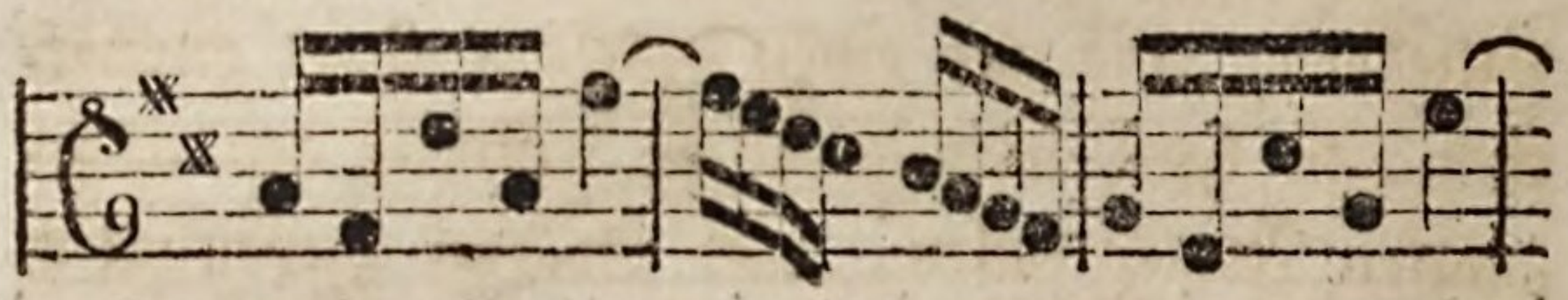
fig. 2.

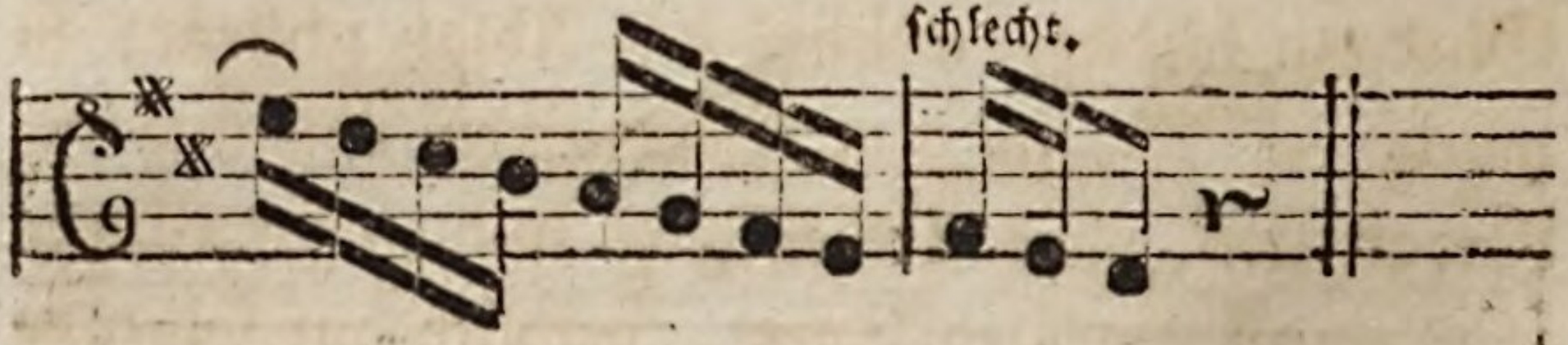


§. 66.

Bey der Erweiterung eines Satzes vermittelst der Progression, muß man besonders darauf sehen, daß man die Gleichheit der Glieder bis zum Schlusse des Satzes erhält. Die in dem vorher gehenden §. bey fig. 2 als Beyspiel eingerückte Progression bestehet aus Gliedern von zwey Tacten; wollte man aber diesen Satz folgendergestalt schließen,







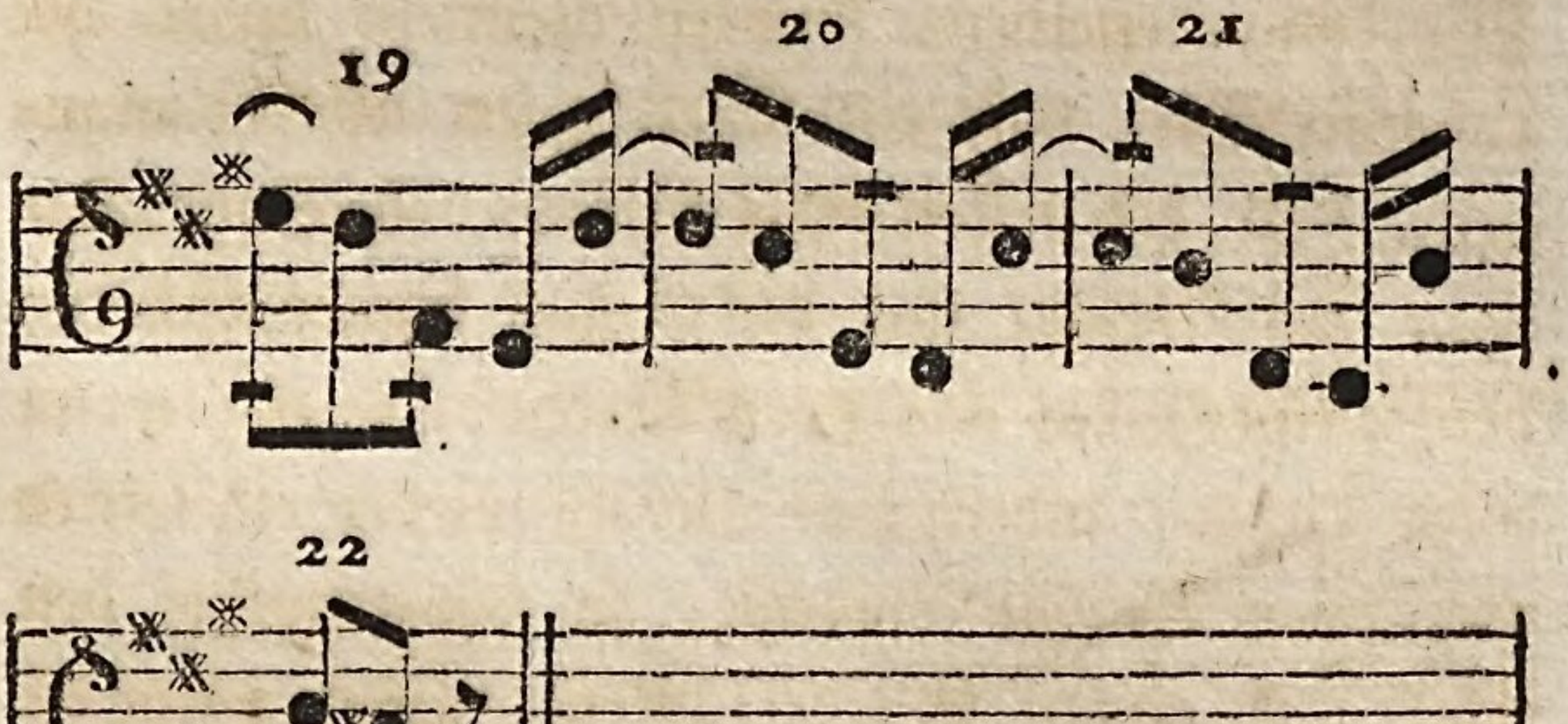
so würde nicht die ungleiche Zahl der Tacte, woraus der Satz bestehet, an der schlechten Würkung desselben, sondern vielmehr dieses die Ursache seyn, daß ein Theil eines Gliedes mangelt. In den ersten sechs Tacten des Satzes hat man das Gefühl mit der Folge solcher Glieder beschäftiget, die aus zwey Tacten bestehen; wenn man daher, indem das Gefühl wieder ein Glied von zwey Tacten erwartet, so unvermuthet den Satz mit einem Gliede schließt, welches nur einen einzigen Tact enthält, so muß nothwendig bey einer so genau zusammen hangenden Melodie dieser Art unser Gefühl durch dieses unvollständige Glied beleidigt werden. Noch deutlicher wird man die unangenehme Würkung der Ungleichheit

dieser

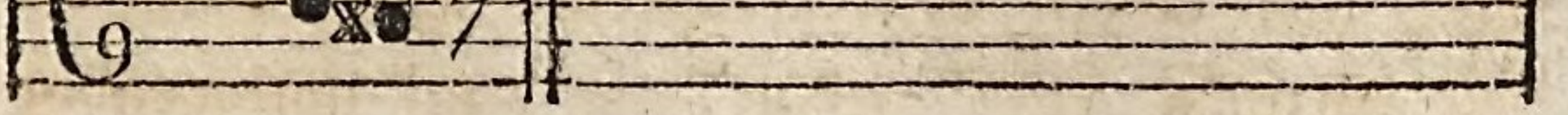
dieser Glieder empfinden, wenn man die im folgenden §. befindliche Progression auf die so eben als falsch beschriebene Art bilden wollte.

Bestehet die Progression aber aus solchen Gliedern, die nur einen einzigen Tact ausmachen, so kann man nicht so leicht in den angezeigten Fehler fallen, weil alsdenn gemeiniglich ein einziger Tact auch hinlänglich ist, dasjenige Glied zu bilden, welches den Absatz schließt; so würde z. B. in dem Haydnschen Andante die Progression ohne Uebelstand mit einem Gliede von einem einzigen Tacte, nemlich auf folgende Art geschlossen werden können, ohngeachtet alsdenn der Satz ungeradzählig seyn würde.

19 20 21



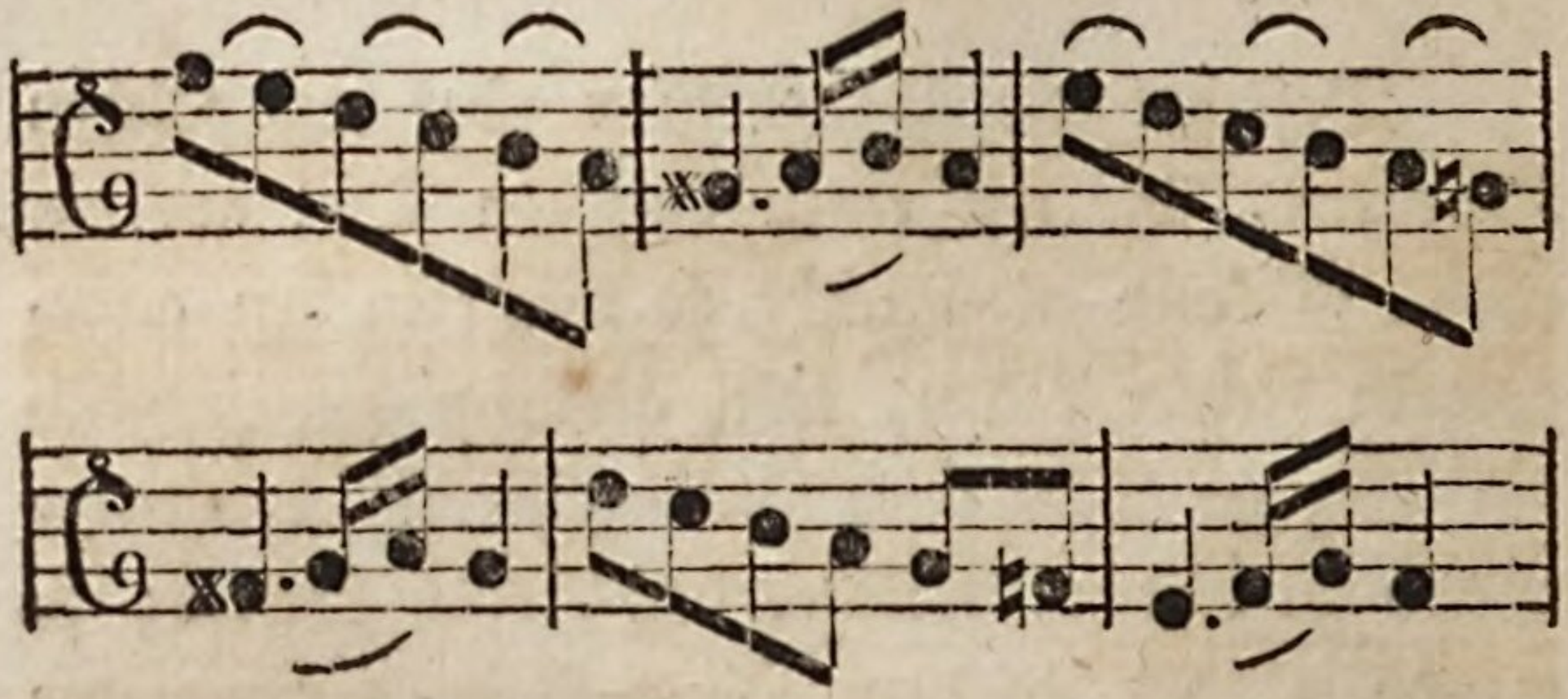
22



§. 67.

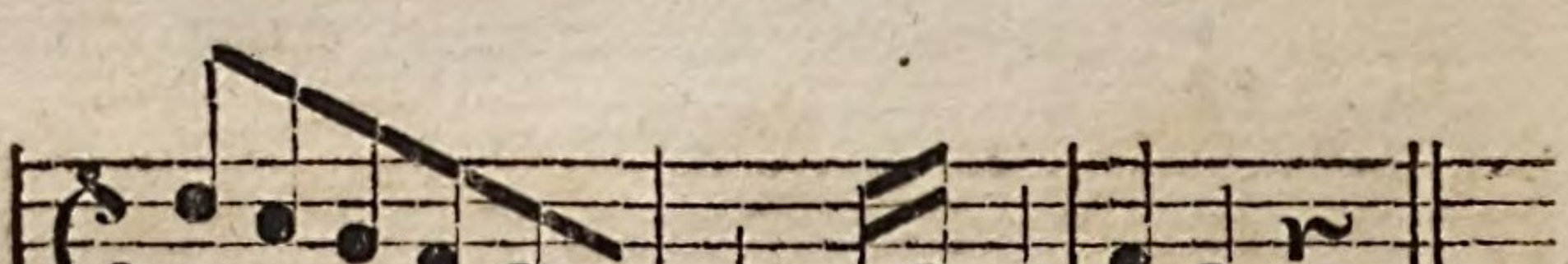
Mit der Progression kann auch zugleich die Transposition verbunden seyn, wenn nemlich ein

Glied eines Satzes stufenweis in verschiedene Tonarten versezt wird; z. E.



Anmerkung.

Läßt man in diesem Satze, der aus Gliedern von zwey Tacten bestehet, den vorlezten Tact weg, und bildet das lezte Glied nur aus einem Tacte, z. E.



so empfindet man die in dem vorher gehenden §. beschriebene Unschicklichkeit der Ungleichheit der Glieder eines solchen Satzes noch

noch merklicher, als in dem vorhin angeführten Beyspiele.

§. 68.

Die Erweiterung eines Satzes kann ferner geschehen, durch die Fortsetzung eines Gliedes des Satzes vermittelst der vorhandenen metrischen Formel; so kann z. B. der Satz bey fig. 1. durch dieses Hülfsmittel so, wie bey fig. 2. erweitert worden.

fig. 1.

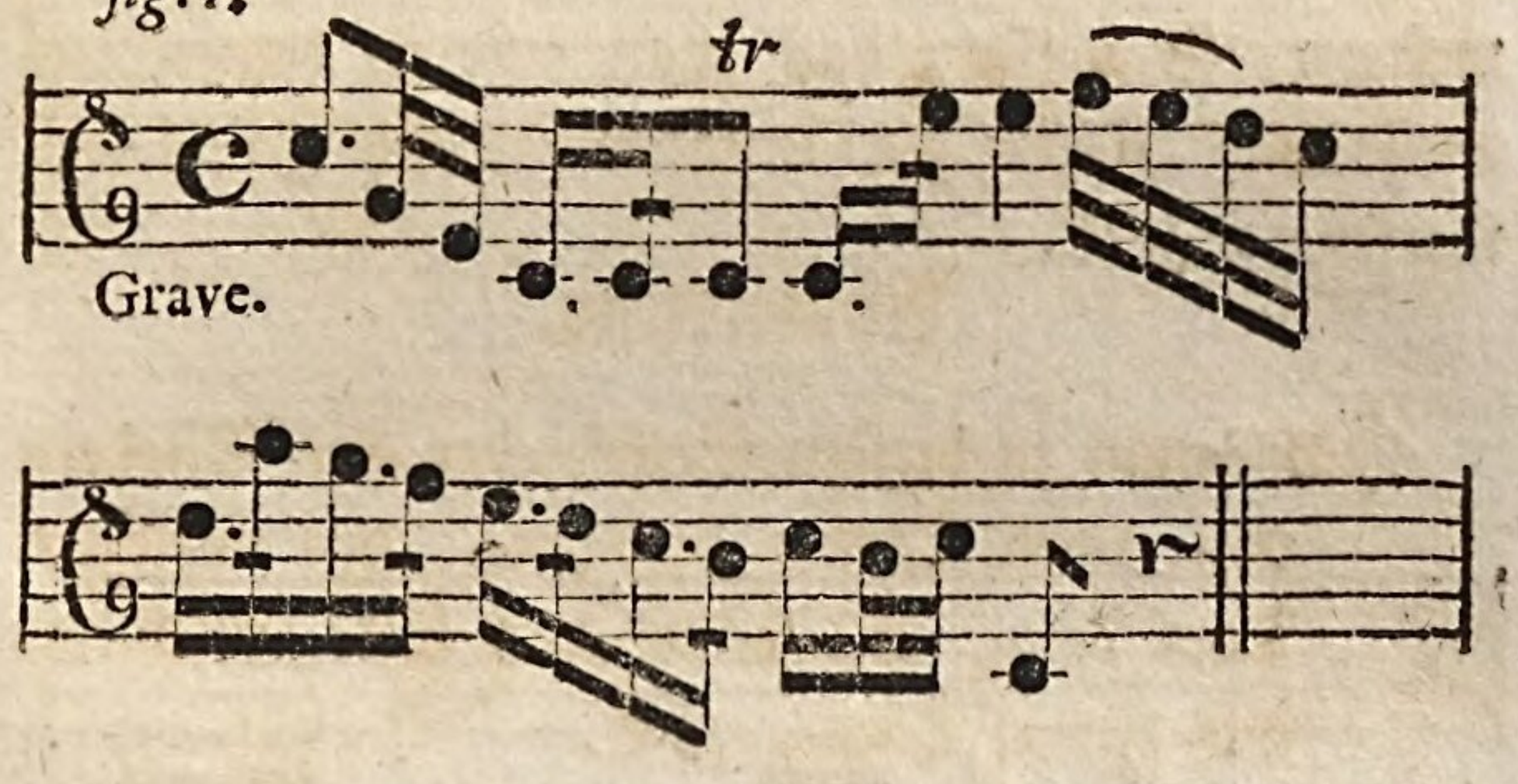
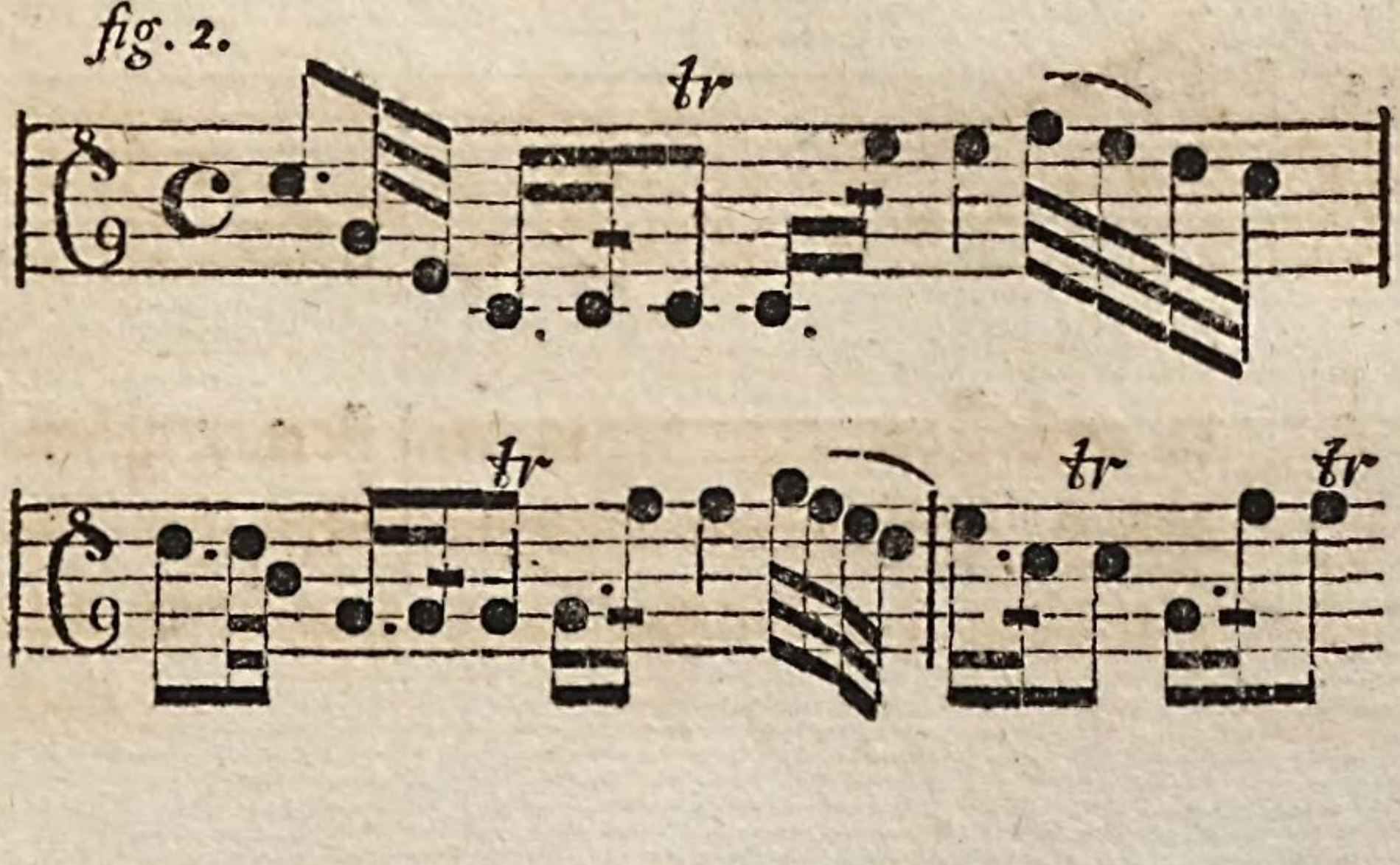
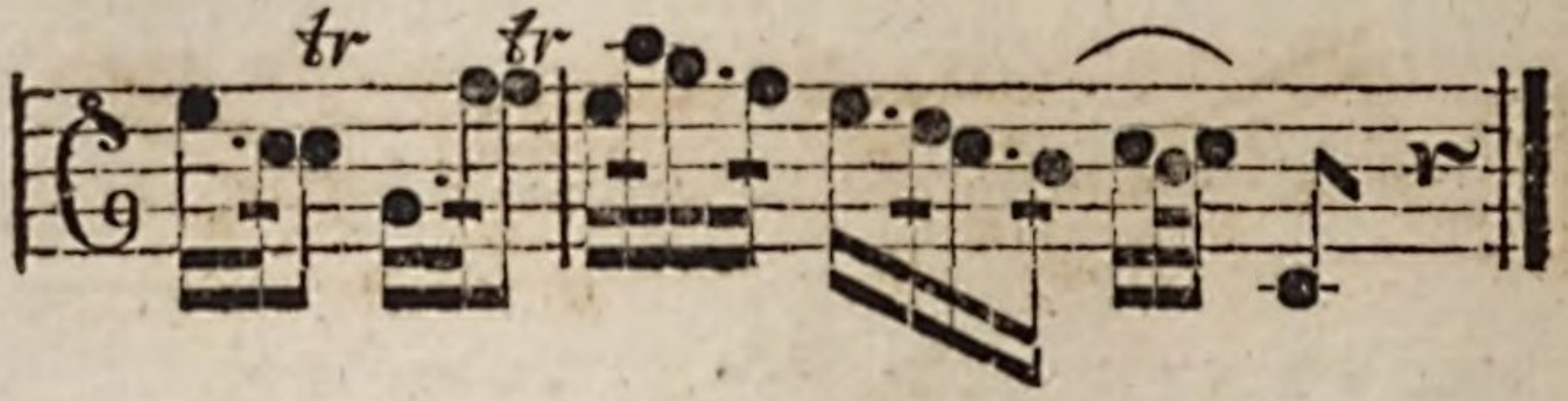


fig. 2.



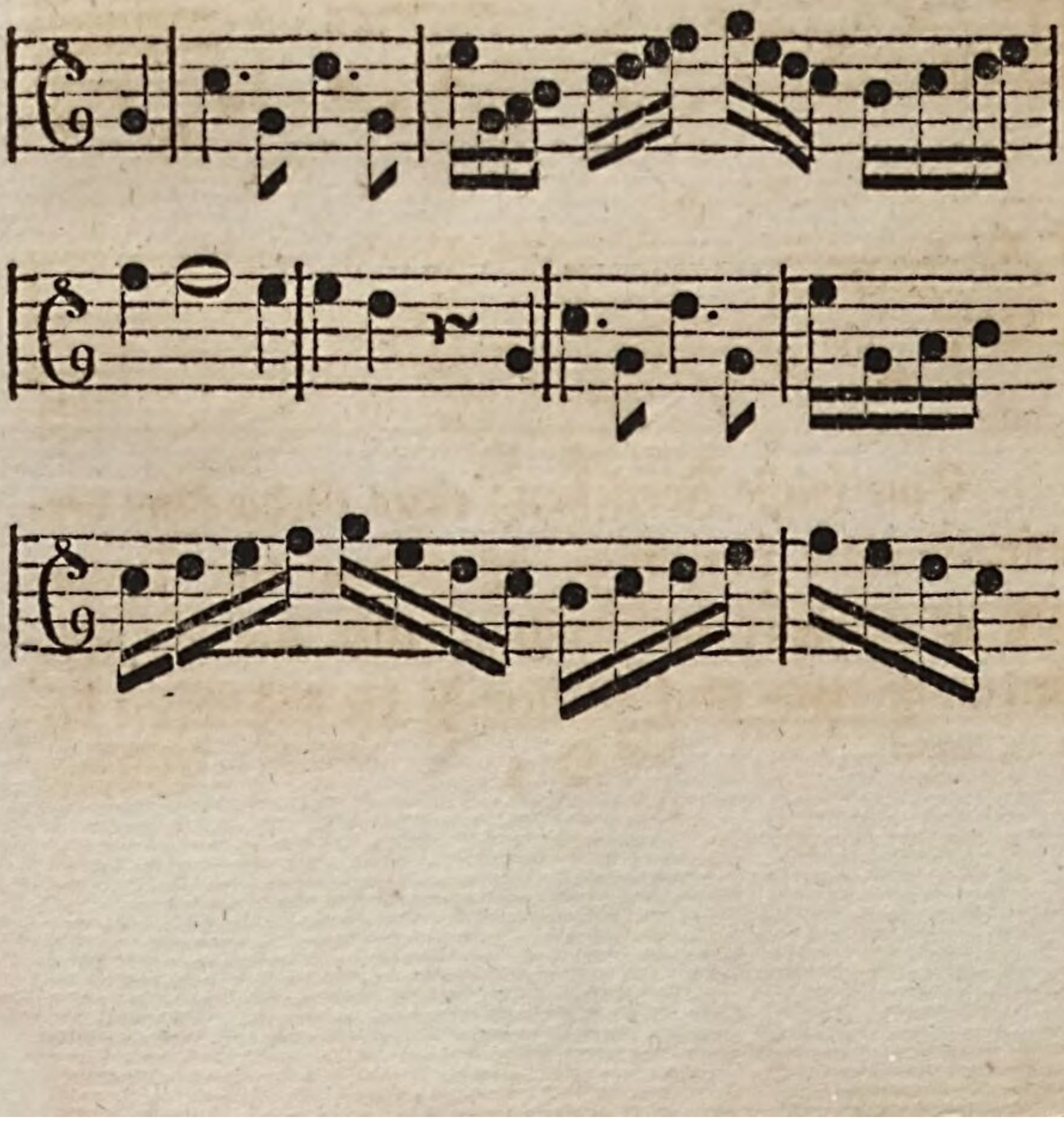


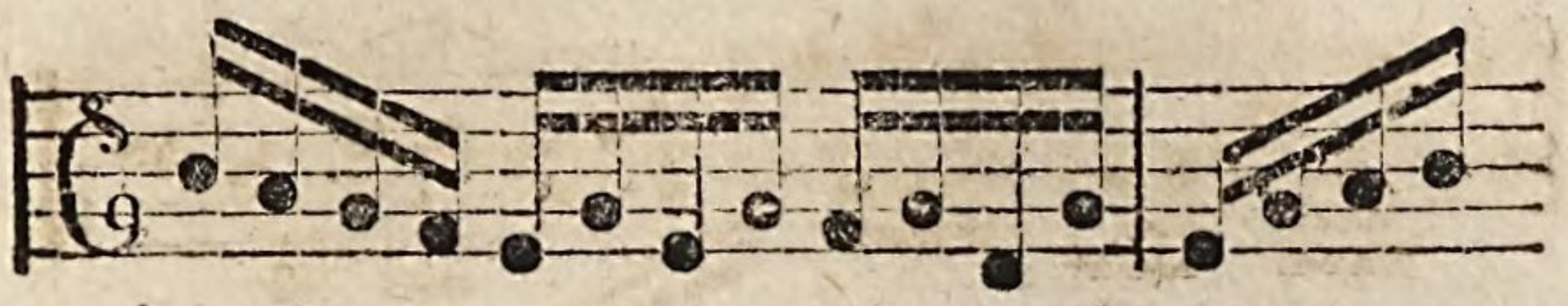
Auf diese Erweiterungsart eines Satzes muß dasjenige ebenfalls angewendet werden, was in dem 66sten §. von der Gleichheit der Glieder erinnert worden ist.

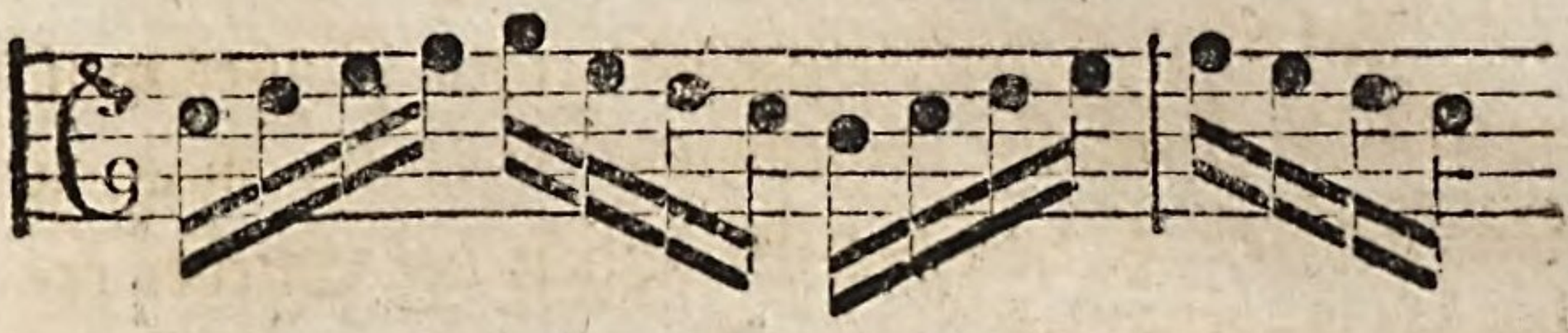
§. 69.

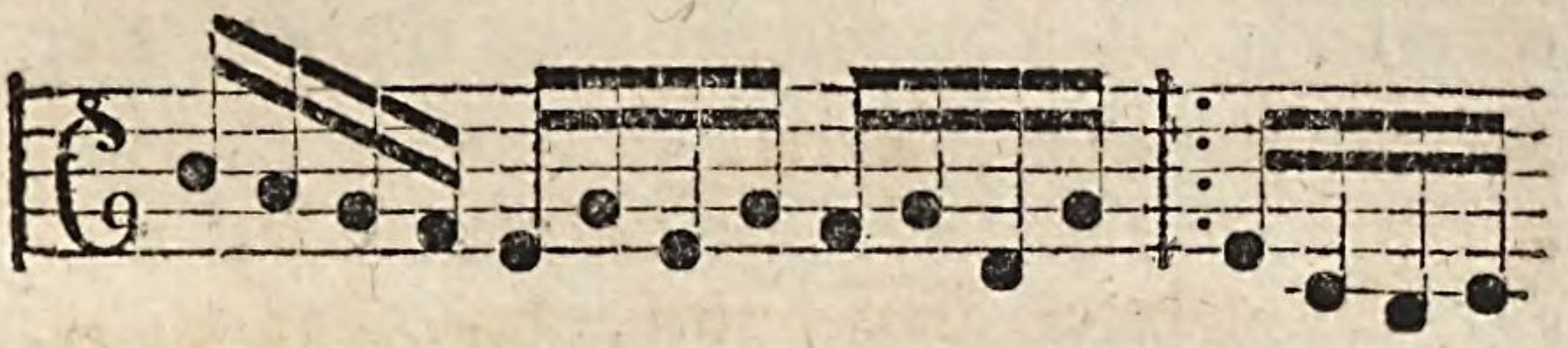
Ein anderes Hülfsmittel, den Satz zu erweitern, ist dieses, daß man eine in demselben enthaltene Notenfigur unmittelbar eine Zeit lang fortsetzet; z. E.

Allegro.

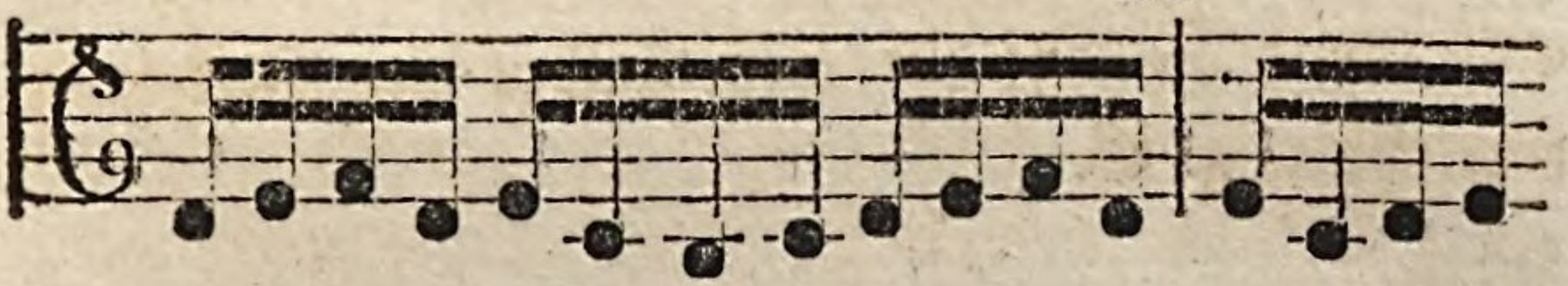




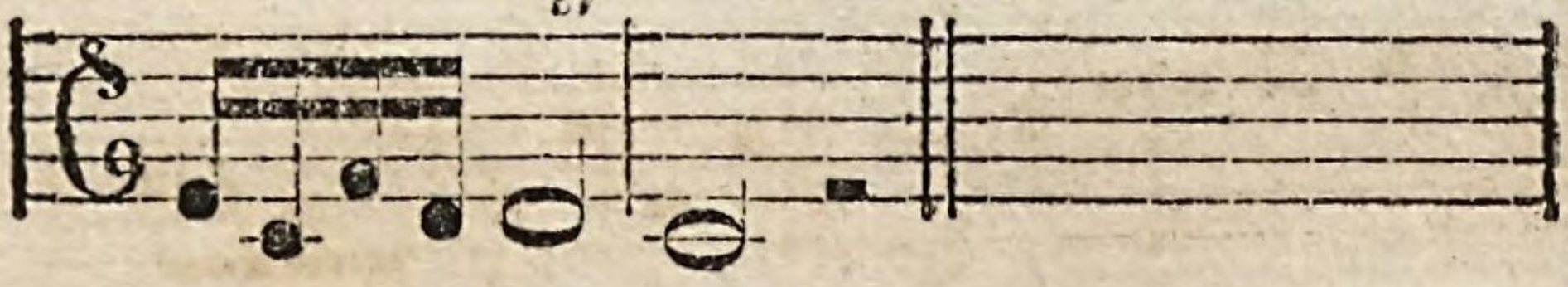




bis



tr



Eine solche Fortsetzung eines Gedankens vermittelst einer Notenfigur pflegt man eine Paßagie zu nennen; und auch in dieser Art von Sätzen muß nach dem 66sten §. die Gleichheit der

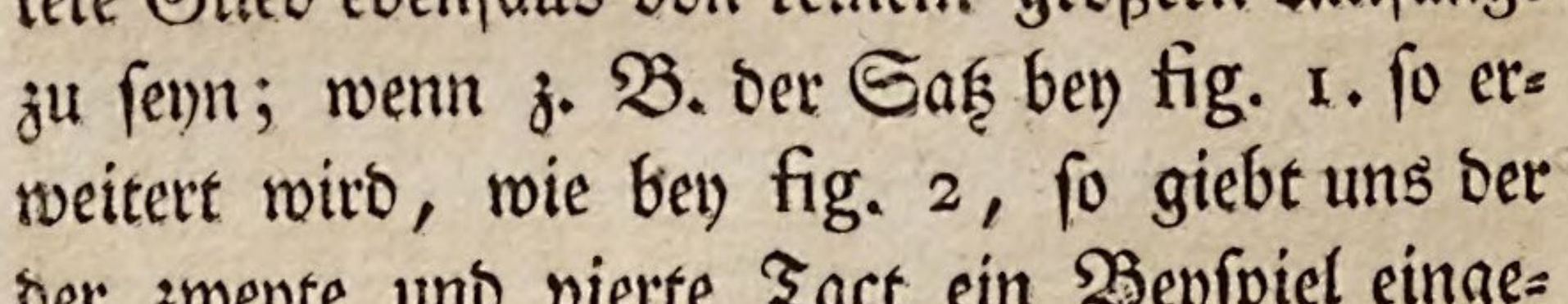
Glieder beybehalten werden, wenn der Satz keine unangenehme Würkung verursachen soll.

§. 70.

Das lezte Hülfsmittel, wodurch ein Satz erweitert werden kann, ist die Parenthese, oder die Einschaltung zufälliger melodischer Theile, die entweder zwischen die Glieder eines Satzes, oder zwischen einen vollständigen melodischen Theil und zwischen die Wiederholung desselben gesezt werden, um die Empfindung, welche ausgedrückt werden soll, noch genauer zu schildern.

Wenn das Glied des Satzes, nach welchem ein zufälliger melodischer Theil eingeschaltet werden soll, nur ein unvollkommener Einschnitt, das ist, ein solcher ist, welcher nur einen einzigen Tact ausfüllt, so pflegt das eingeschaltete Glied ebenfalls von keinem größern Umfange zu seyn; wenn z. B. der Satz bey fig. 1. so erweitert wird, wie bey fig. 2, so giebt uns der zweyte und vierte Tact ein Beyspiel eingeschalteter Glieder, die einen Tact enthalten.

fig. 1.



Poco adagio.

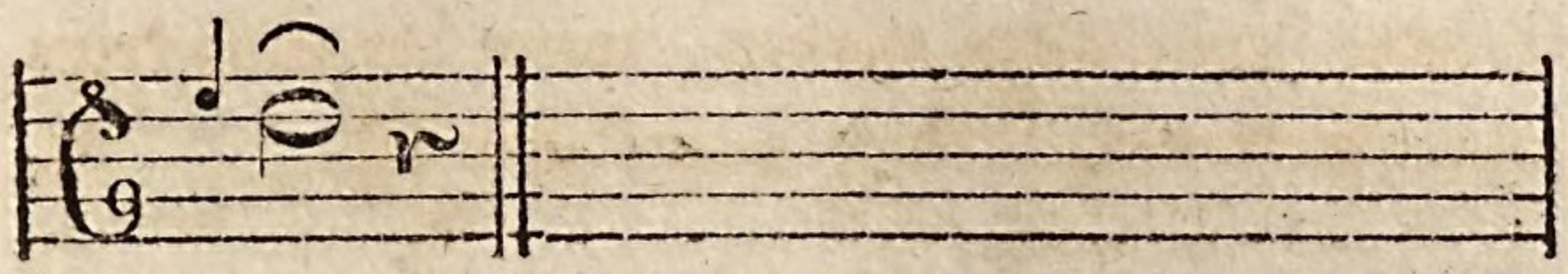
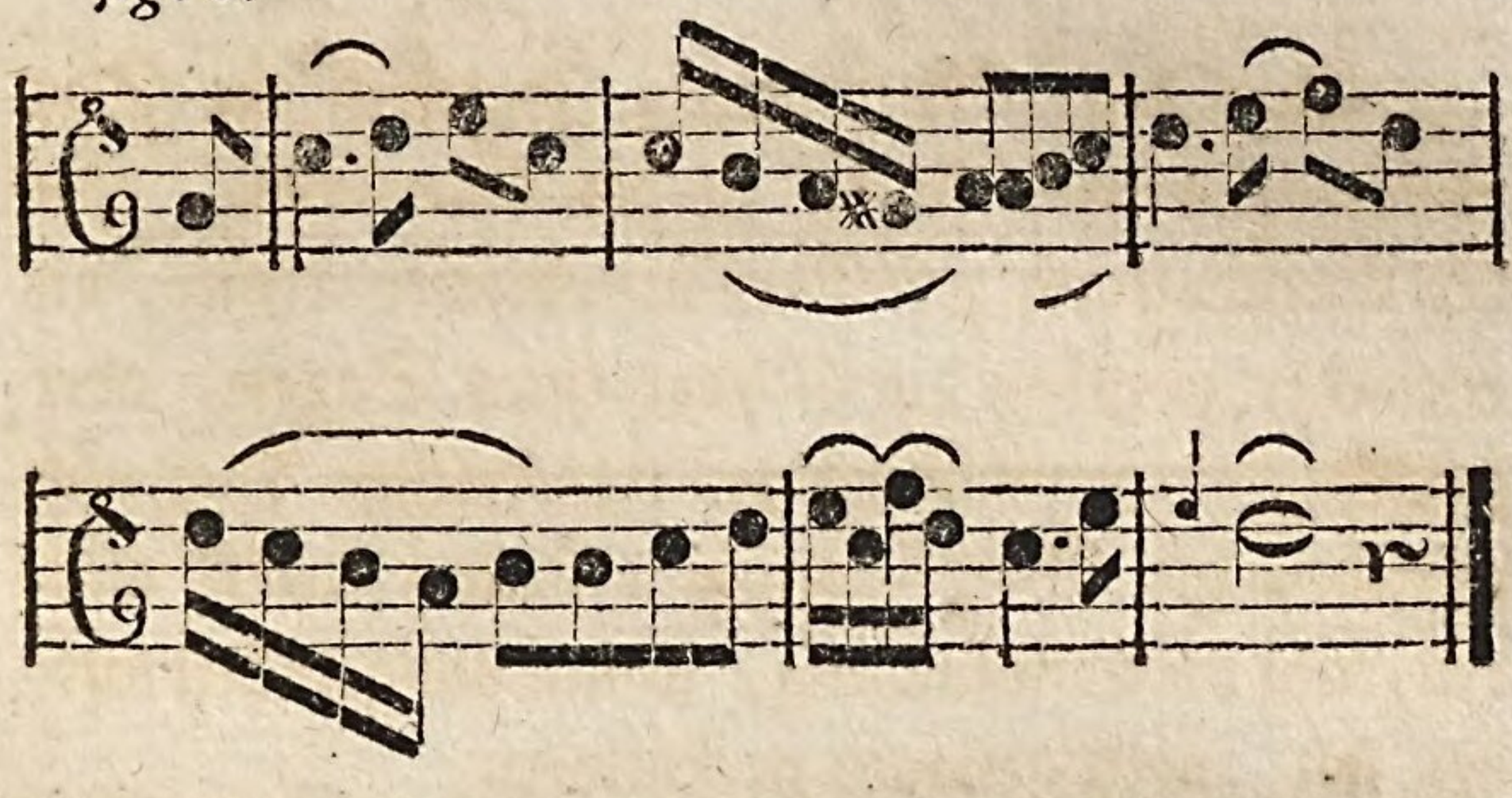
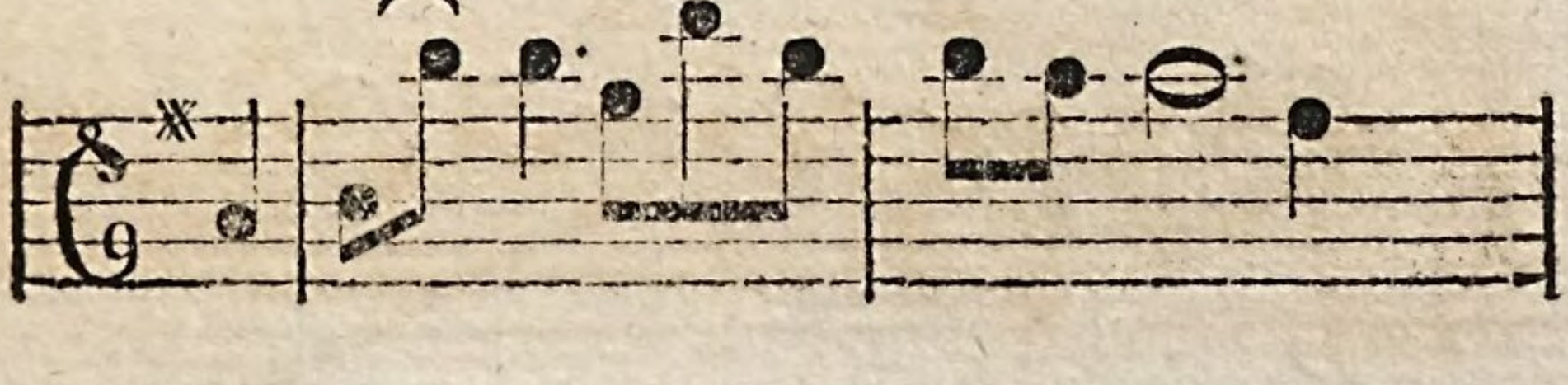


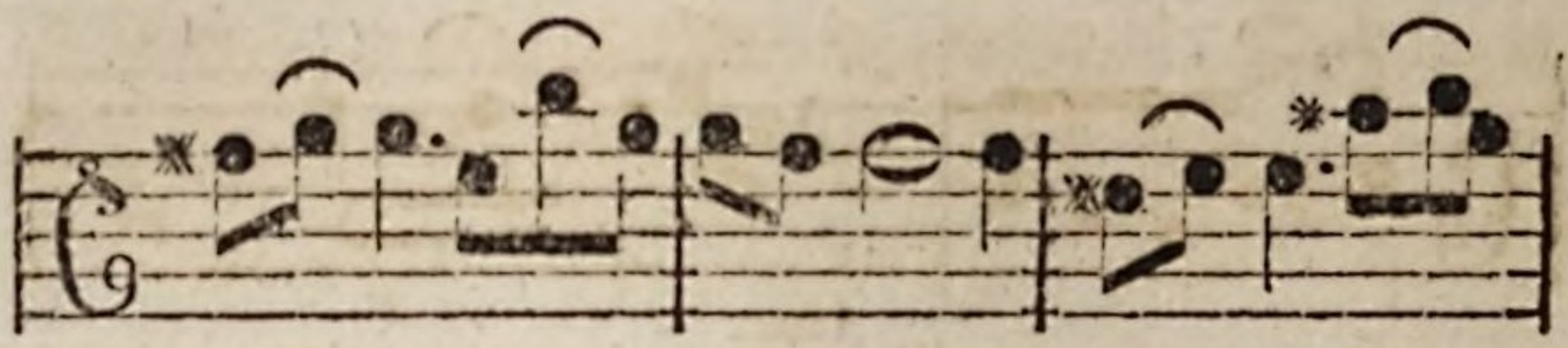
fig. 2.

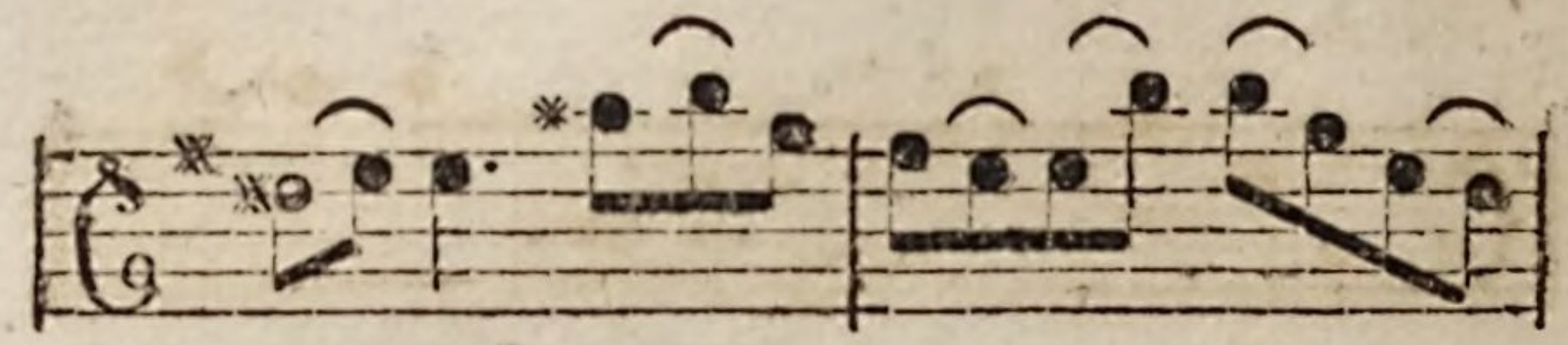


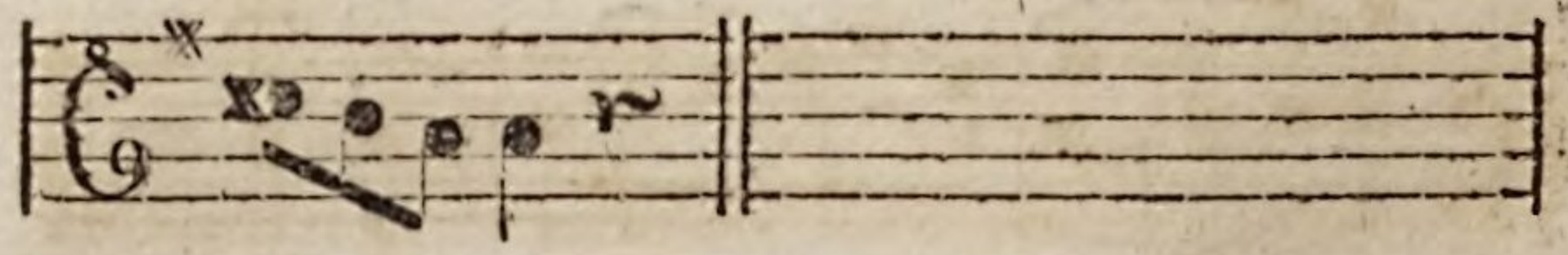
Bestehen aber die Glieder des Satzes, zwischen welche ein zufälliger Gedanke eingeschaltet werden soll, aus vollkommenen Einschnitten, das ist, aus solchen, die zwey Tacte enthalten, so pflegt auch das eingeschaltete Glied aus zwey Tacten zu bestehen; wenn man z. B. den Satz bey fig. 5. zu Ende des vorher gehenden 64sten Syhs auf folgende Art, wie bey fig. 3 noch mehr erweitert, so kann man den fünften und sechsten Tact als ein eingeschaltetes Glied betrachten.

fig. 3.



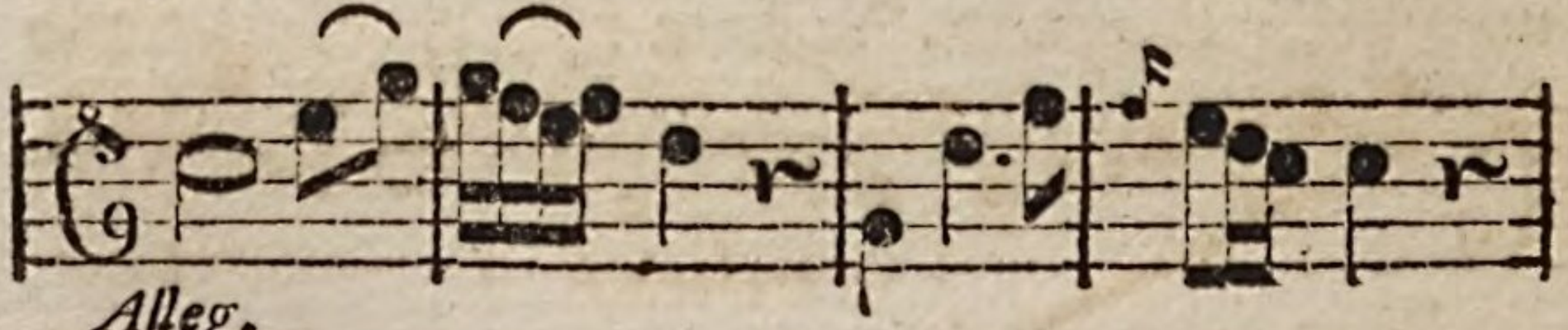


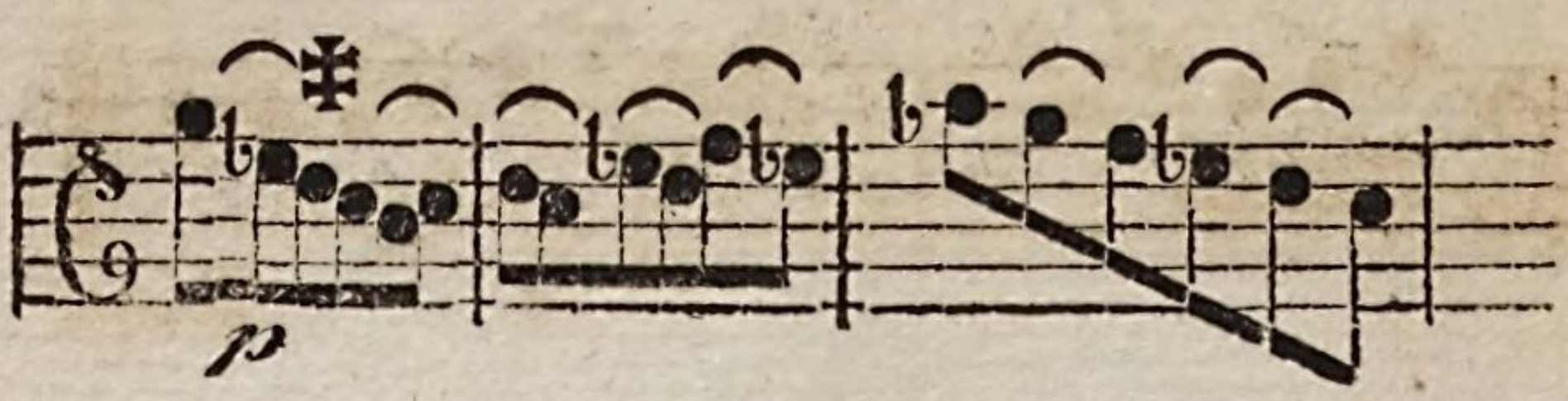


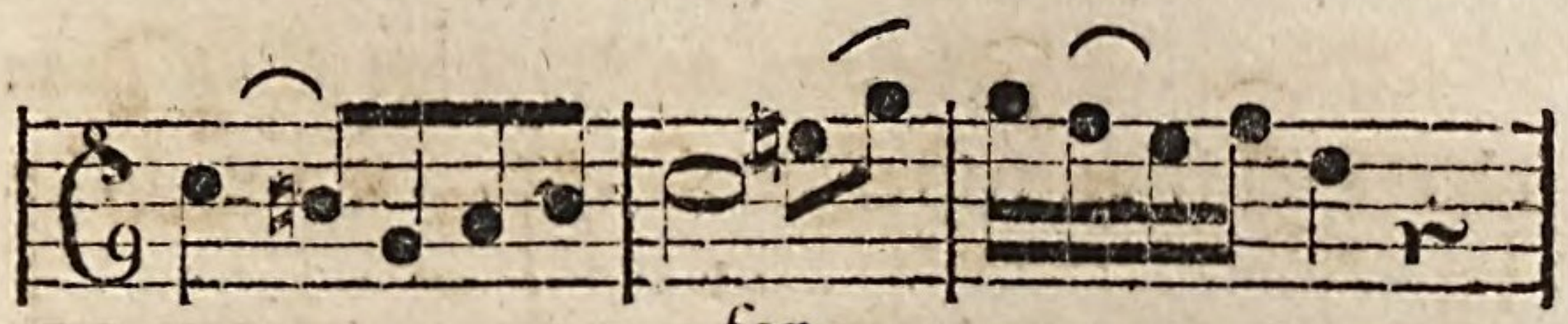


Am öfterſten bedient man ſich der Parentheſe bey der Wiederholung vollſtändiger Sätze, und in dieſem Falle iſt der zufällige melodiſche Theil, welcher zwiſchen einen Satz und deſſen Wiederholung eingeſchaltet wird, ebenfalls ein vollſtändiger Theil, wie z. B. die mit ✠ bezeichneten Sätze bey fig. 4 und 5.

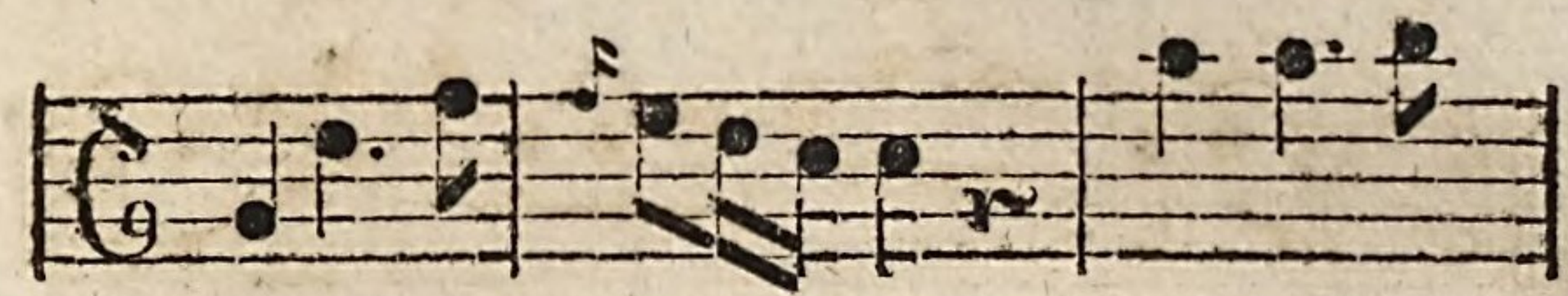
fig. 4.

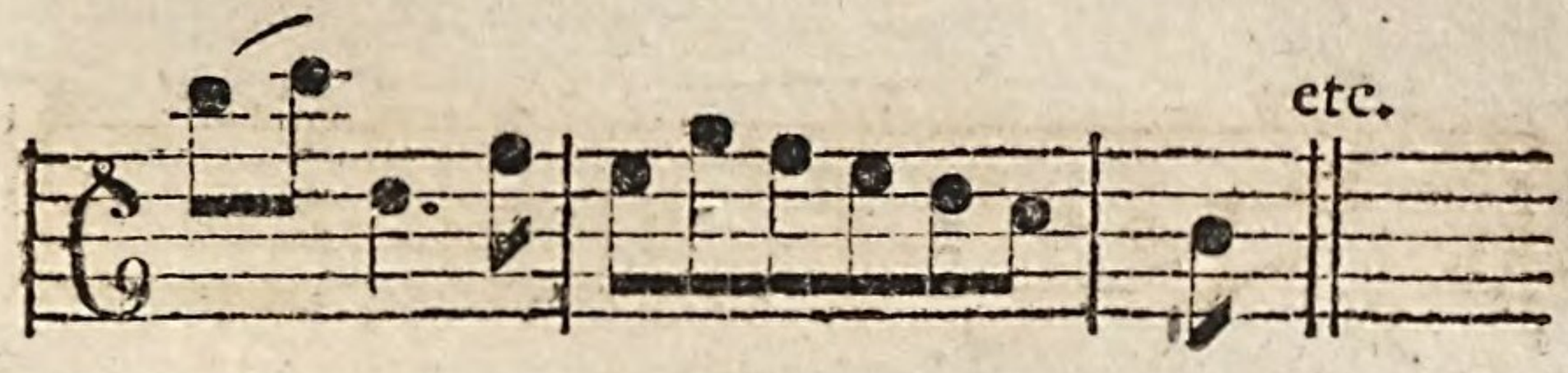






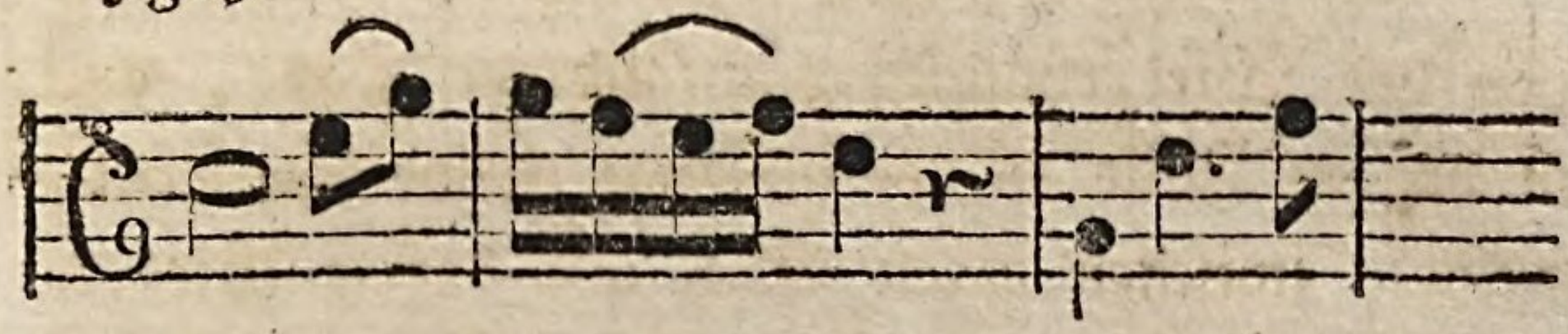
for.

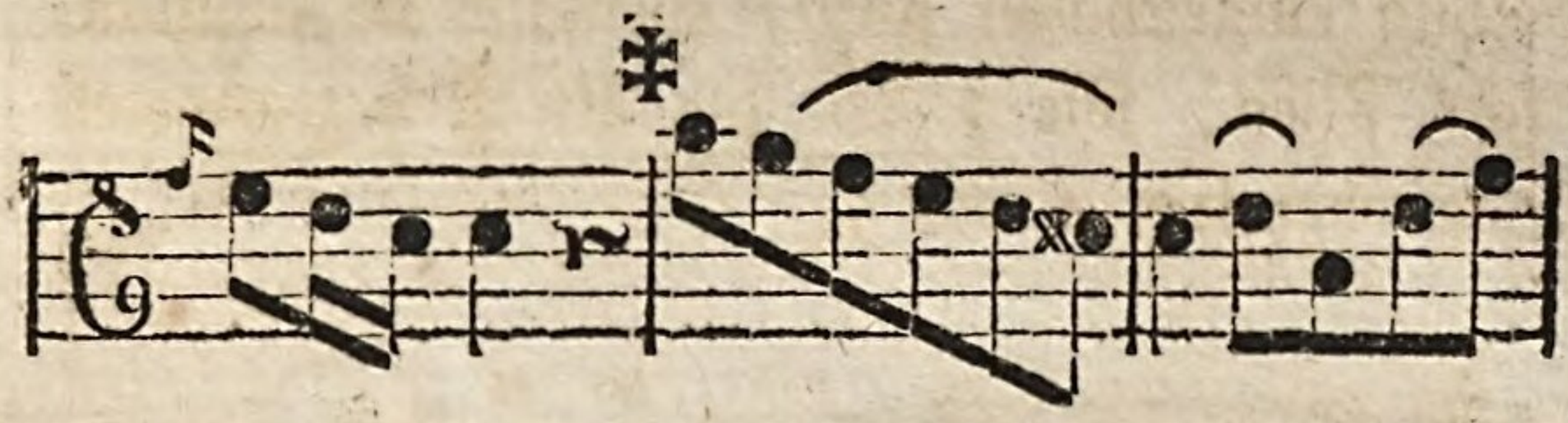


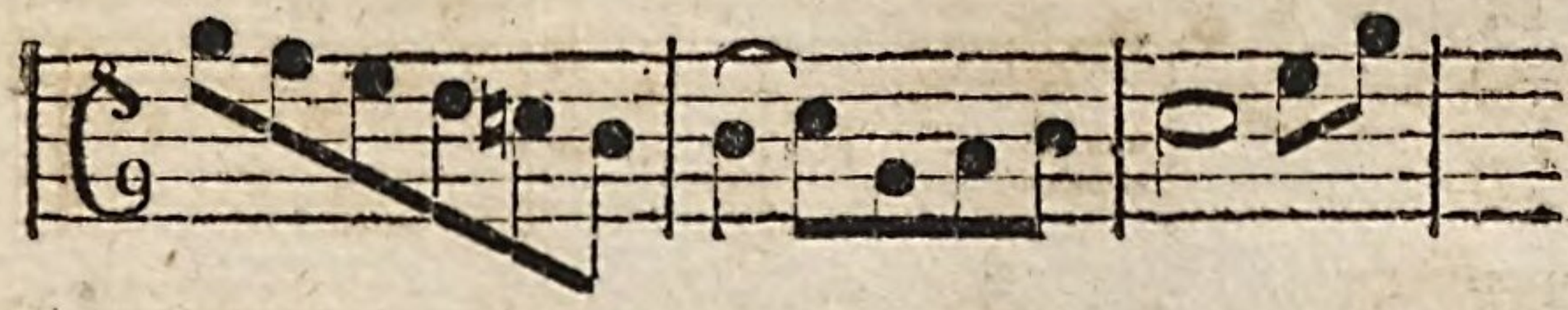


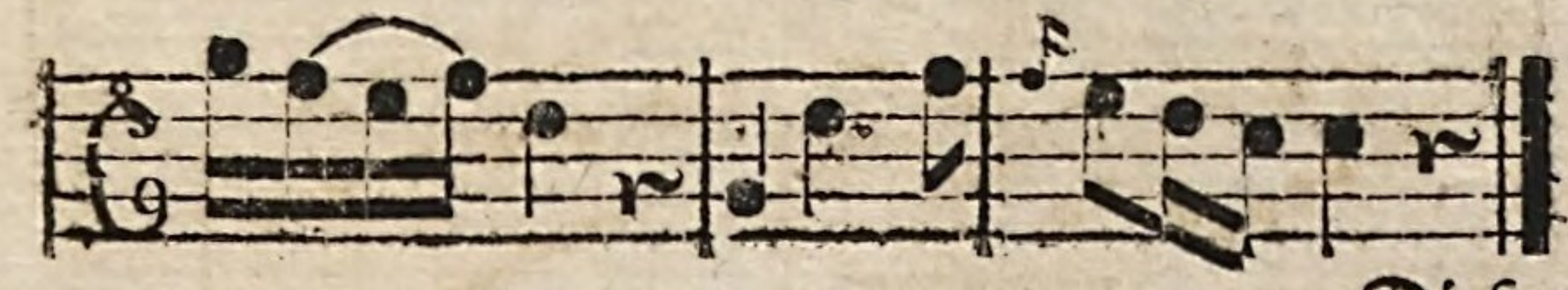
etc.

fig. 5.





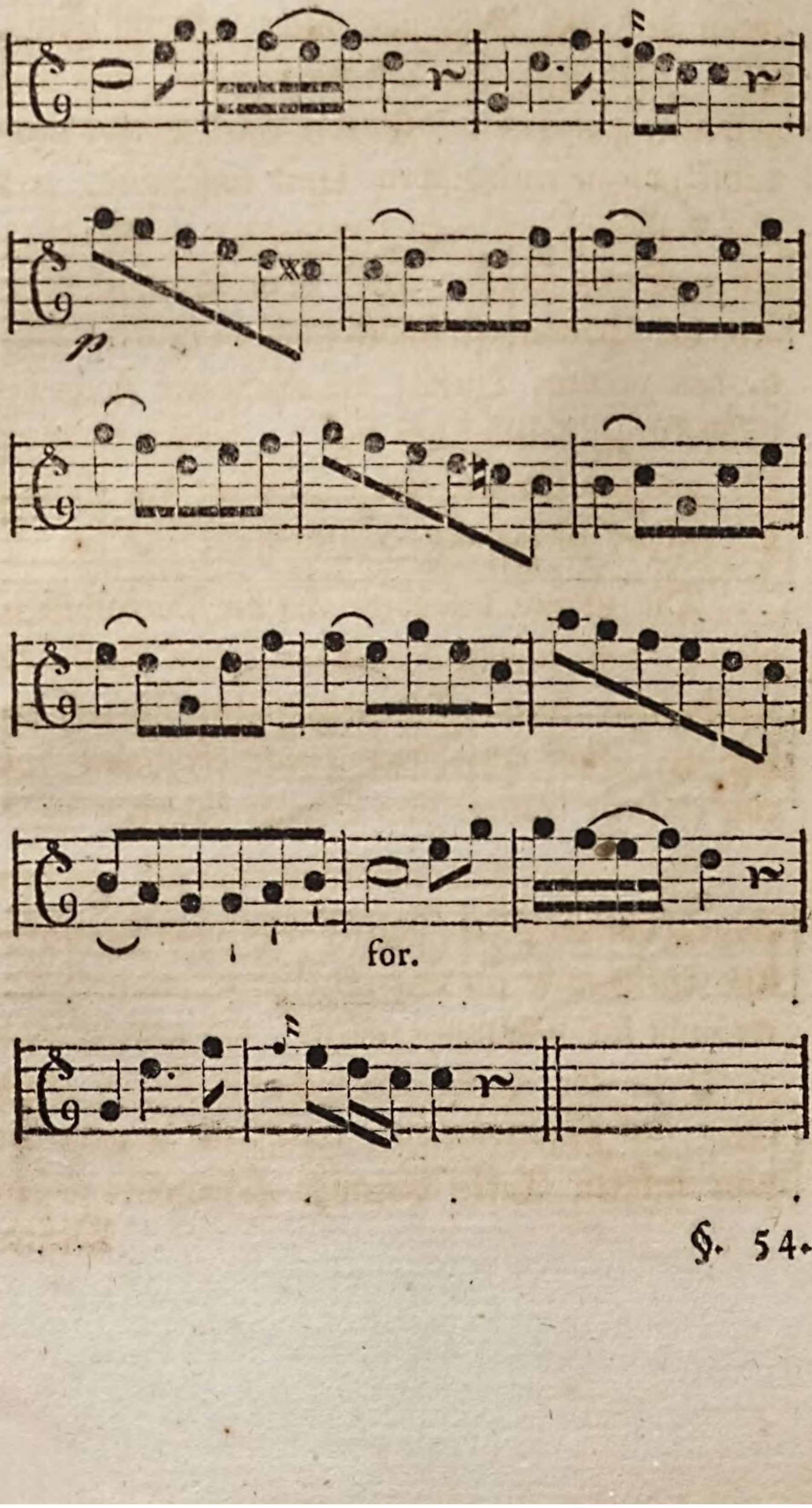




Dieser

Dieser eingeschaltete vollständige Satz kann aber auch erweitert werden; z. B. bey fig. 6.

fig. 6.



§. 54.

§. 71.

Es giebt noch zwey besondere Arten der Einschaltung, bey deren Gebrauche aber der angehende Tonsetzer sehr behutsam verfahren muß, wenn der gute Geschmack nicht beleidigt werden soll. Die erste Art bestehet darinne, daß man zuweilen zwischen die Glieder eines Satzes einen vollständigen melodischen Theil einschaltet, welcher eigentlich erst nach dem ganzen vollständigen ersten Satze folgen sollte. Ein Beyspiel dieser Art der Parenthese findet man in dem 124sten §. des zweyten Theils; die eigentliche Folge der Sätze stehet daselbst bey fig. 1, die Einschaltung des zweyten Satzes aber, zwischen die Glieder des ersten, ist bey fig. 2 befindlich.

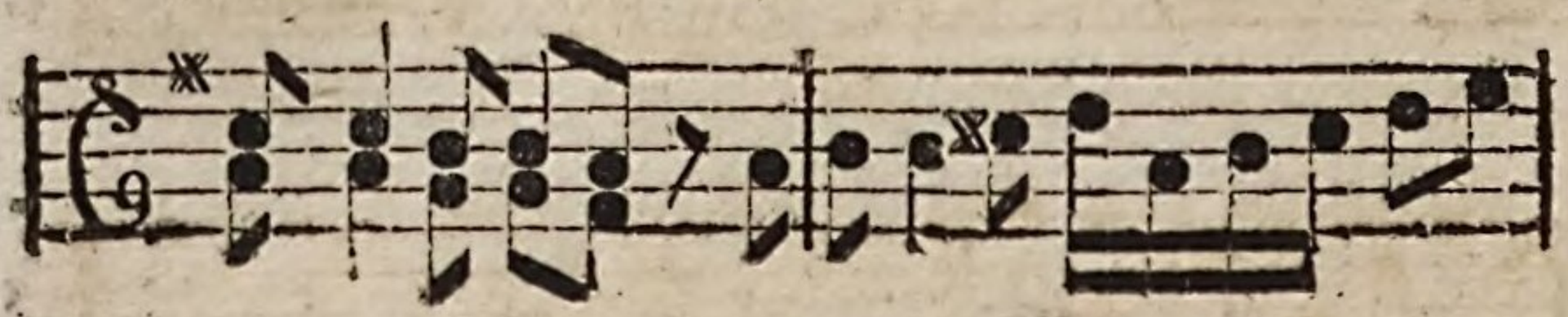
Die zweyte besondere Art der Parenthese ist diese, daß man zuweilen in einem Tonstücke, welches in einer zusammengesezten Tactart gesezt ist, solche melodische Theile einschaltet, die eine einfache Tonart zum Grunde haben.

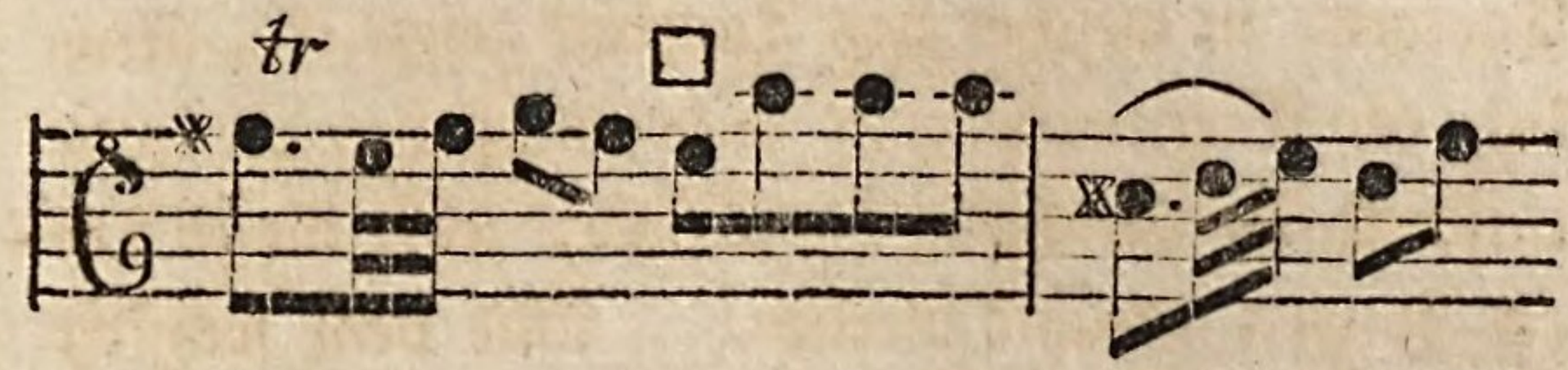
In diesem Falle nun muß man sich bey dem eingeschobenen Satze hüten, daß man geradzählige Theile nicht für ungeradzählige, einfache Tacte nicht für zusammen gesezte, und unvollständige Theile oder Einschnitte nicht für Absätze ansiehet. In dem folgenden Beyspiele herrscht bis zum sechsten Tacte diejenige zusammen gesezte

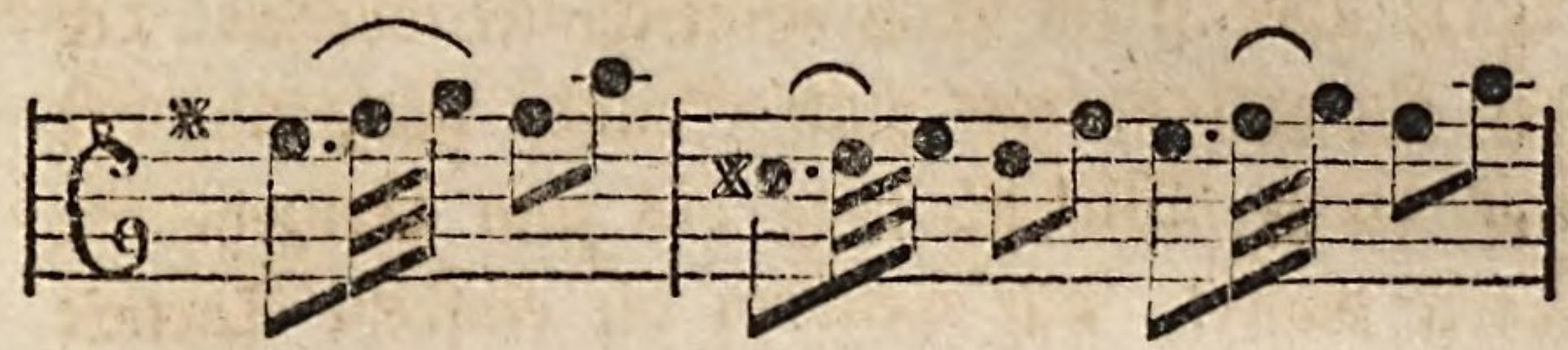
Tactart,

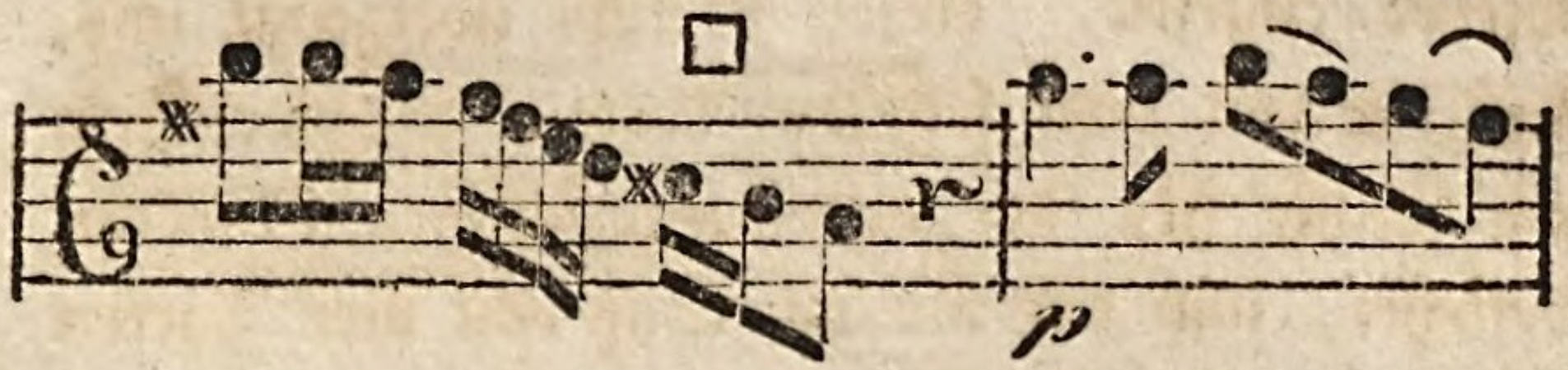
Tactart, in welcher das Tonstück gesezt ist, nemlich der Viervierteltact; daher muß bey der rythmischen Vergleichung der Sätze, jeder dieser Tacte doppelt gezählt werden. Mit dem sechsten Tacte aber ist ein Satz eingeschaltet worden, der den Zweyzweyteltact zum Grunde hat, und der mit seiner Wiederholung bis zum dreyzehenten Tacte dauert, mit welchem die einfache Tactart wieder eintritt. Unser Gefühl überzeugt uns, daß der mit dem sechsten Tacte eintretende Satz ein solcher ist, der aus geradzähligen Gliedern bestehet, und der als ein Satz von vier Tacten auf uns würkt. Wollte man aber nun, weil er mitten in einem Tonstücke vorkömmt, welches in einer zusammen gesezten Tactart gesezt ist, so wie vorher jeden Tact doppelt zählen; so würde man den vollkommenen Einschnitt im siebenten Tacte für einen ungeraden Einschnitt, und den ganzen Satz bis zum Absatze für einen Siebener, und also für einen ungeradzähligen melodischen Theil halten.

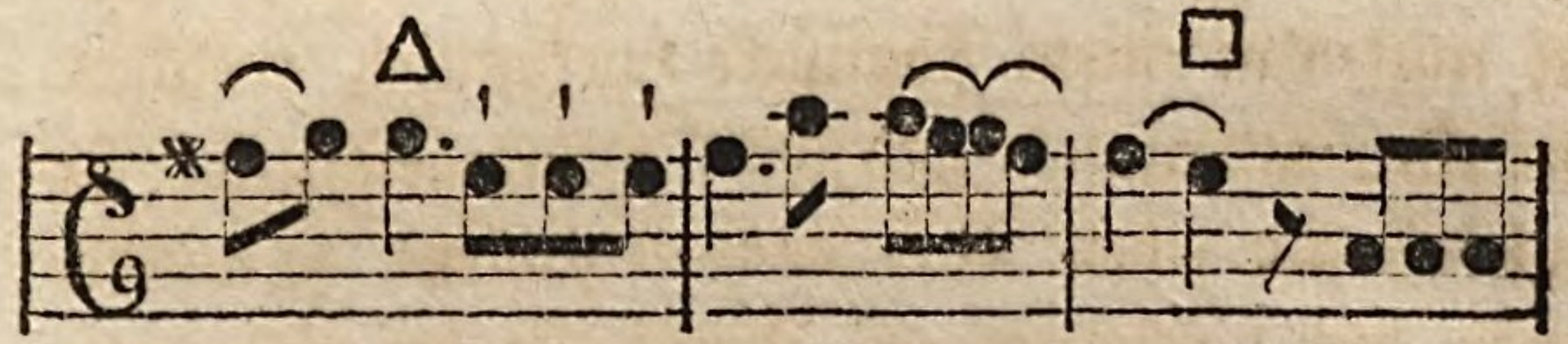
Allegro.

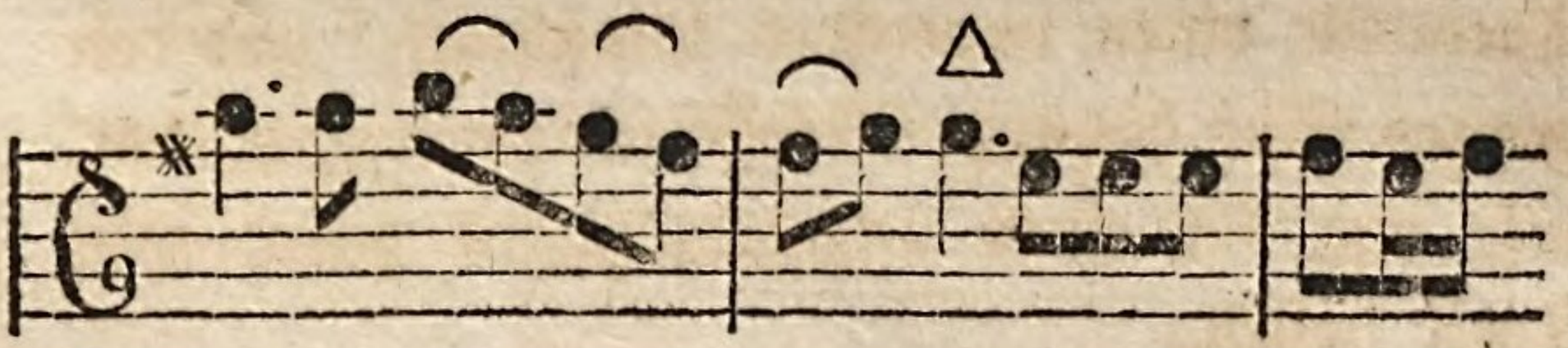


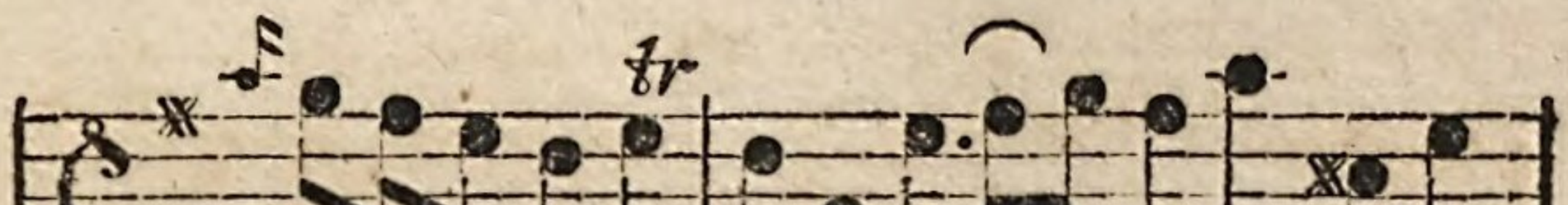

tr

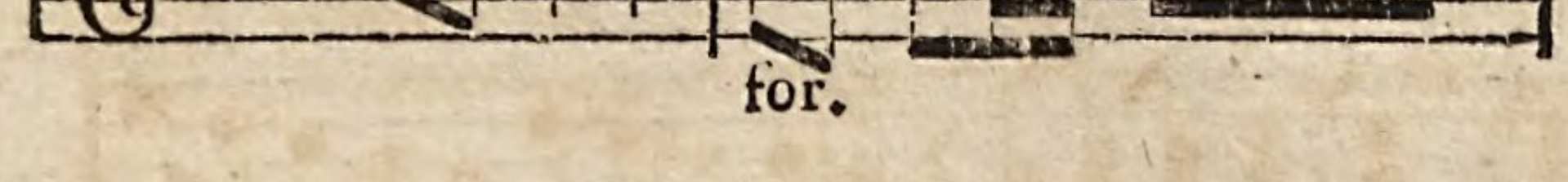






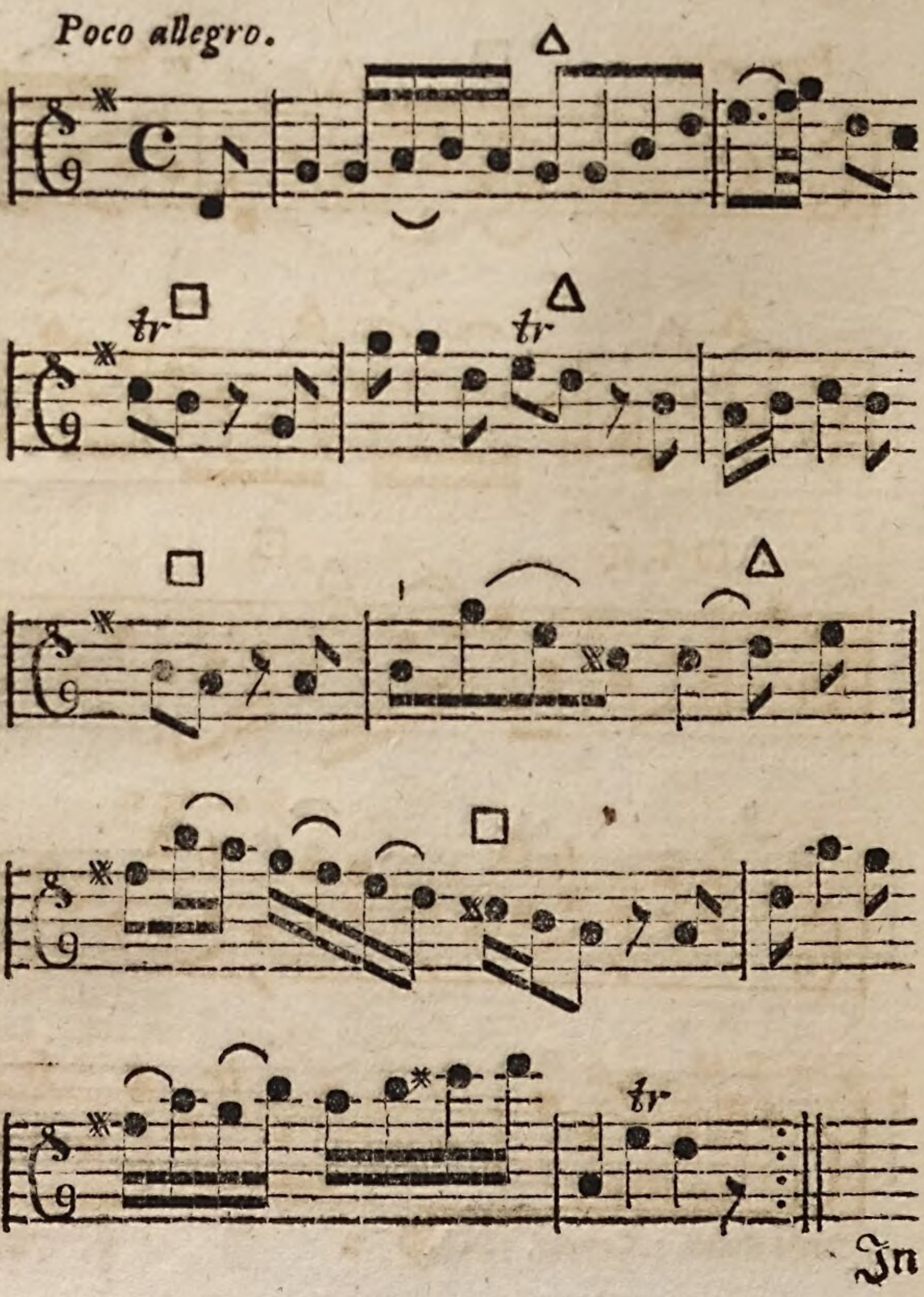



tr
for.


etc.

§. 72.

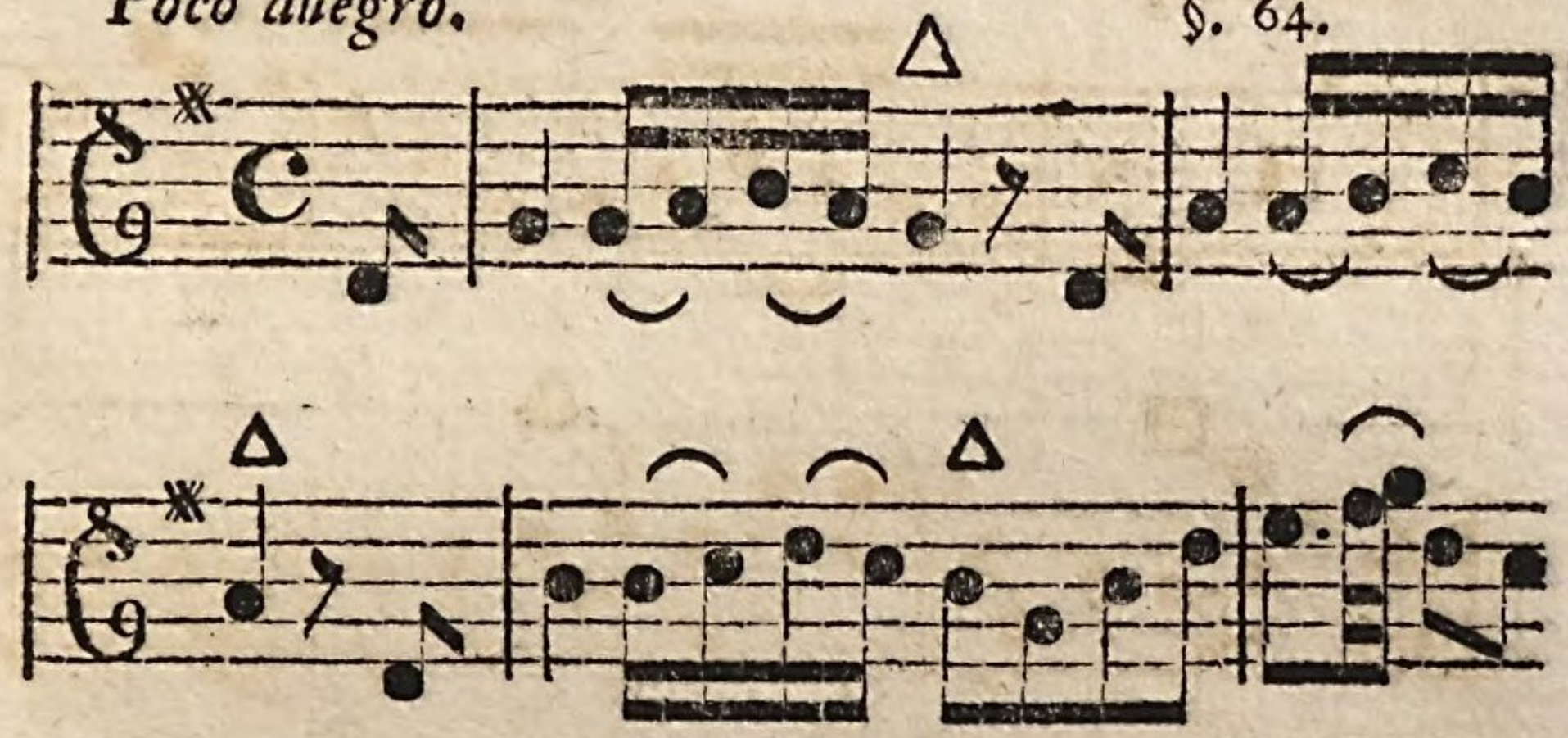
Zum Schlusse dieses Kapitels wollen wir noch zu unserer Uebung den Gebrauch der vorzüglichsten Verlängerungsmittel der Melodie, die bisher vorgetragen worden sind, an folgendem Perioden versuchen;



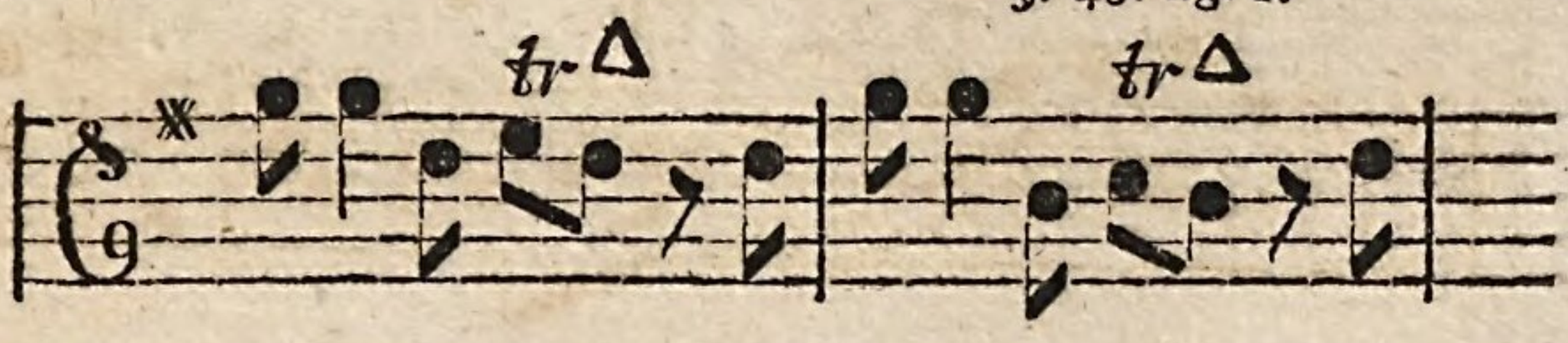
In

In der nachstehenden Erweiterung dieses Perioden durch die angezeigten melodischen Verlängerungsmittel ist bey jedem Satze, und bey jedem Gliede desselben das Hülfsmittel der Verlängerung vermittelst der Zahl desjenigen Syhen angegeben, in welchem es in diesem Kapitel erklärt worden ist.

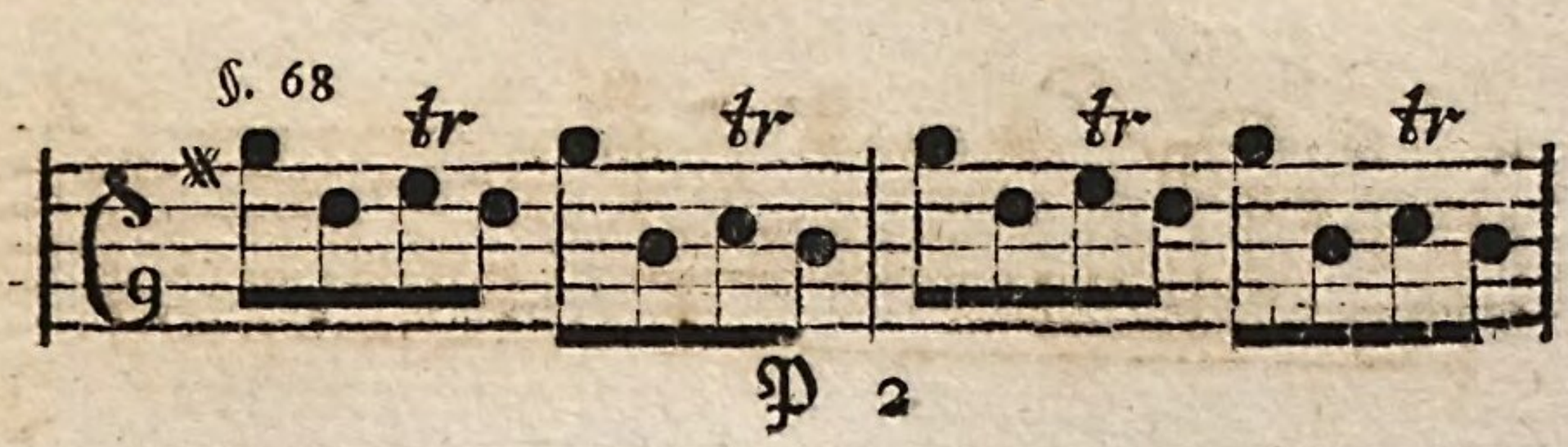
Poco allegro. §. 64.

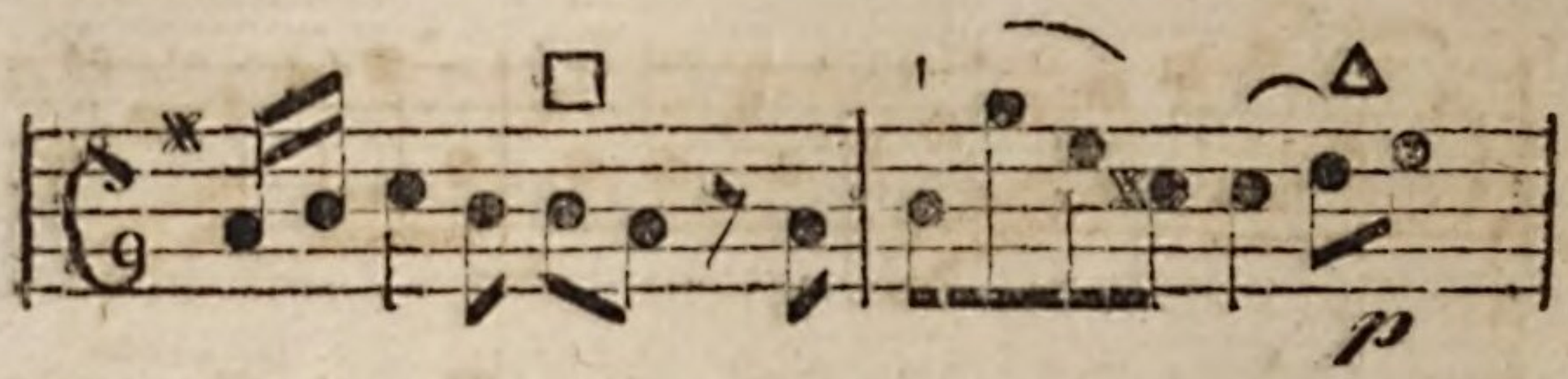


§. 48. fig. 2.

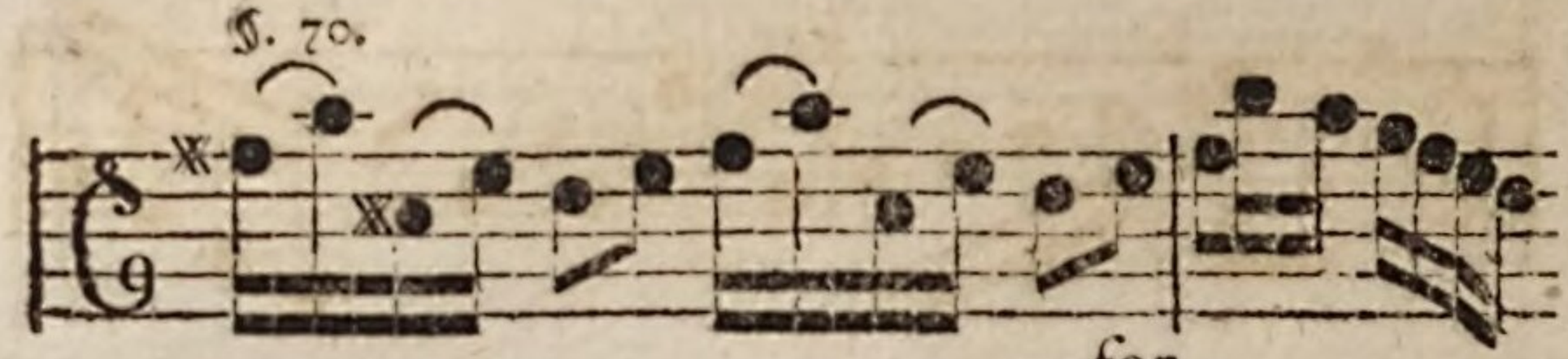


§. 68

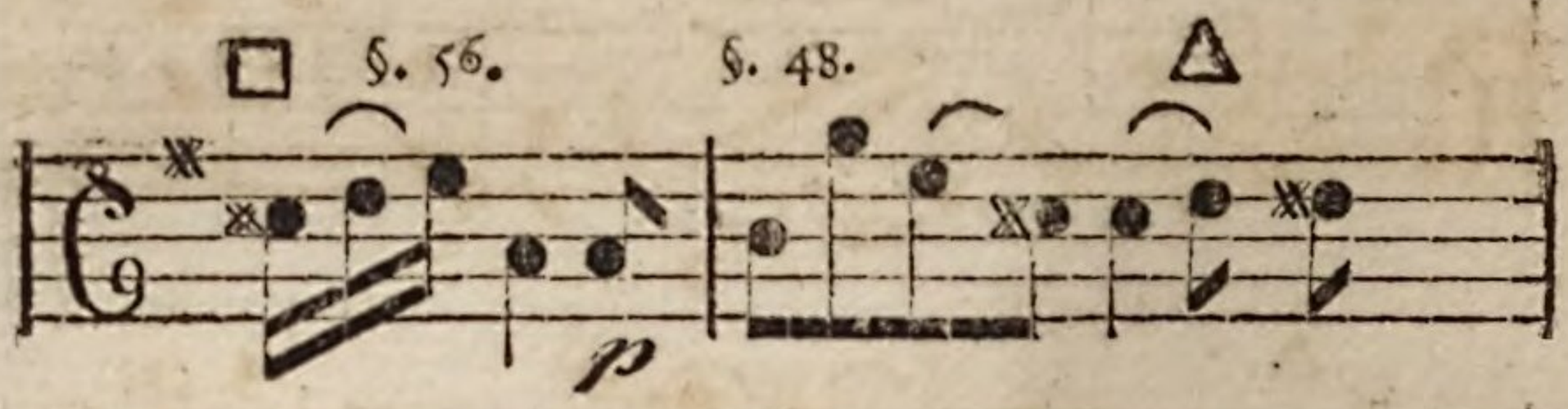




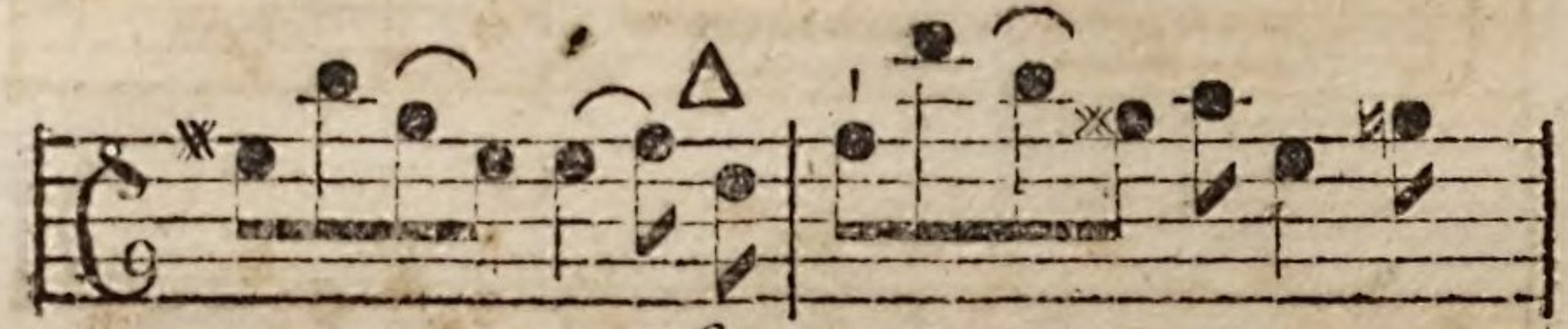
§. 70.

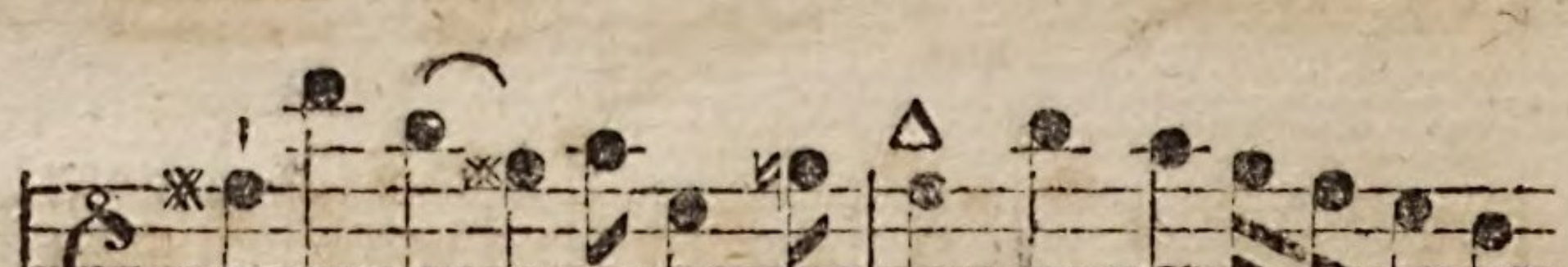


□ §. 56. §. 48. △

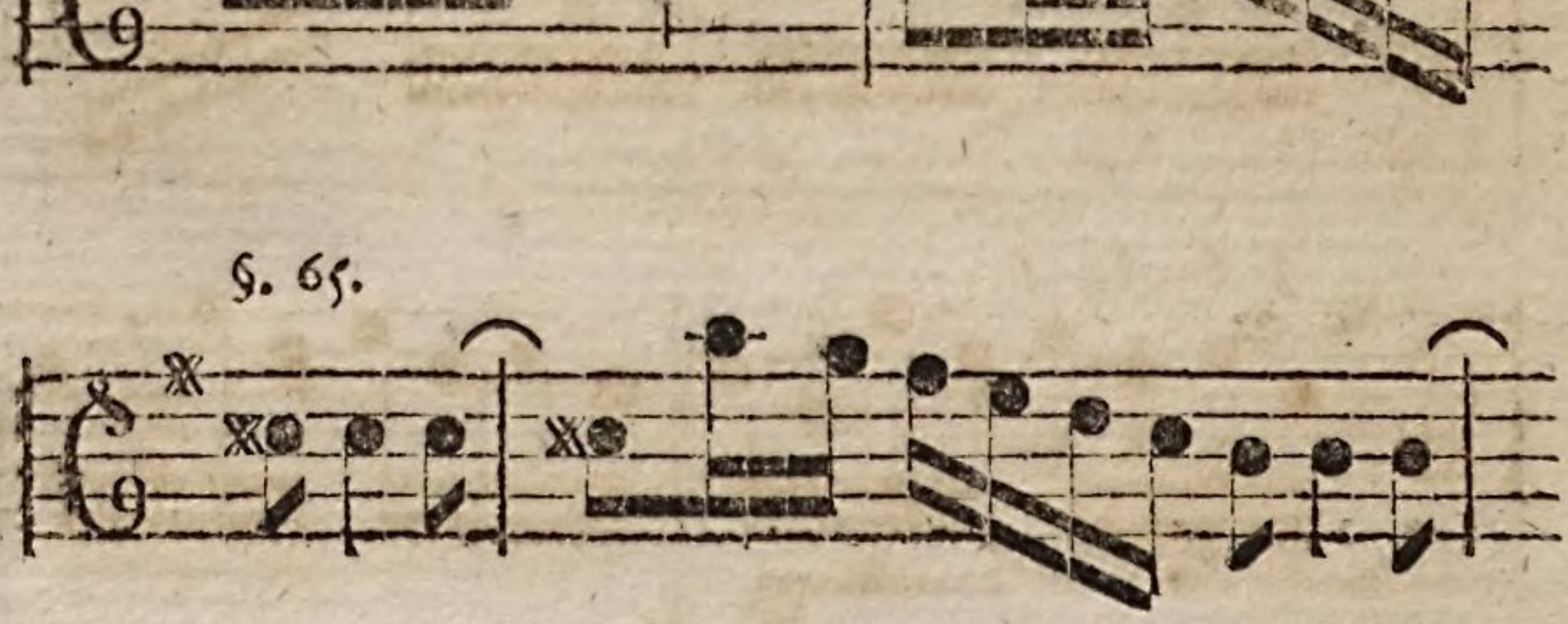


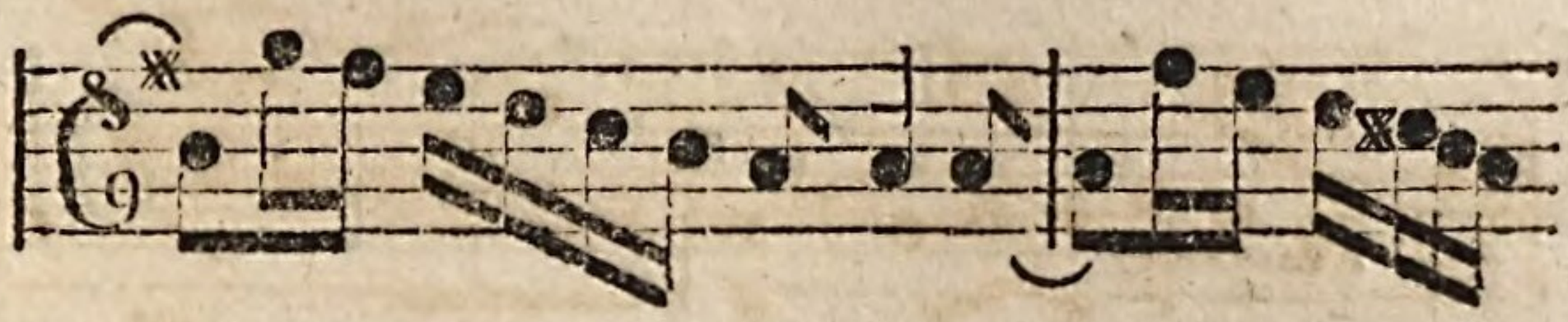
§. 64. und 68.



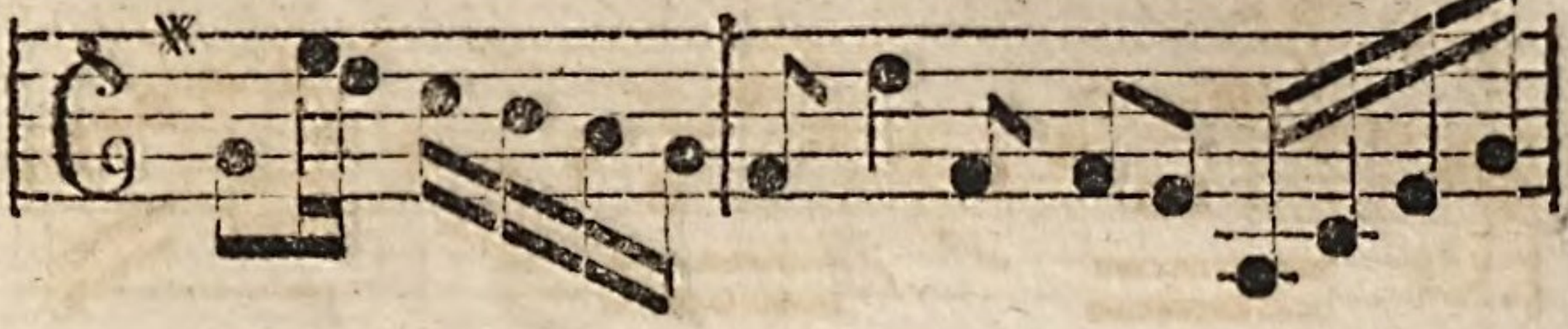


§. 65.

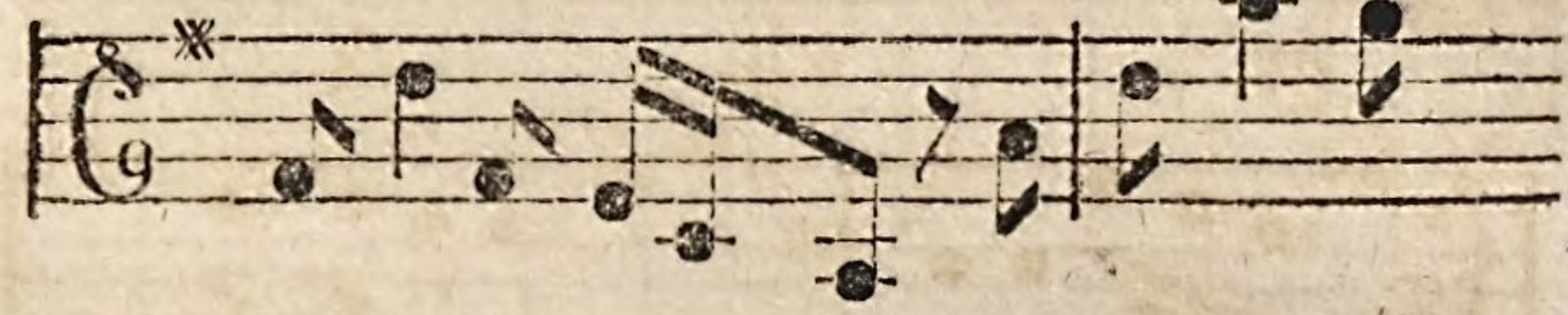


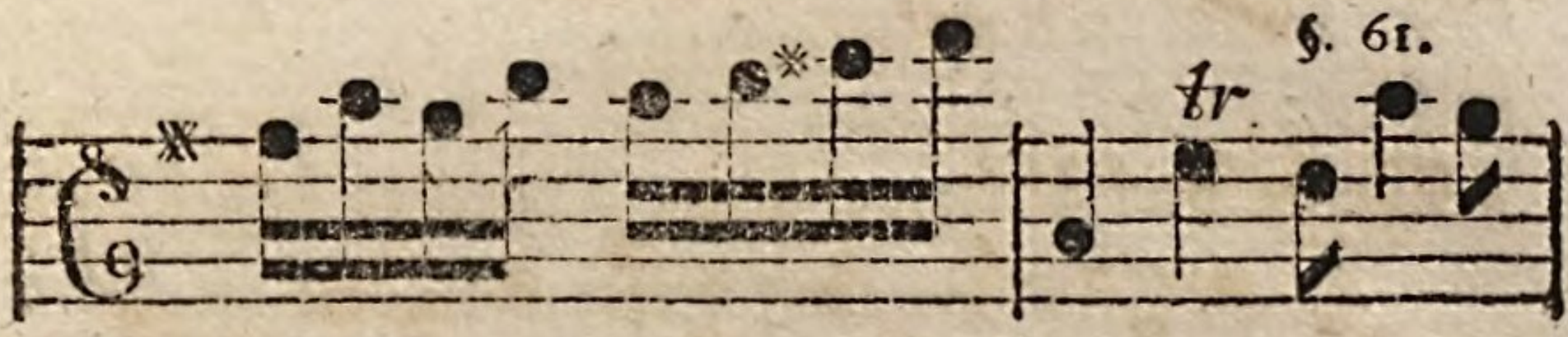


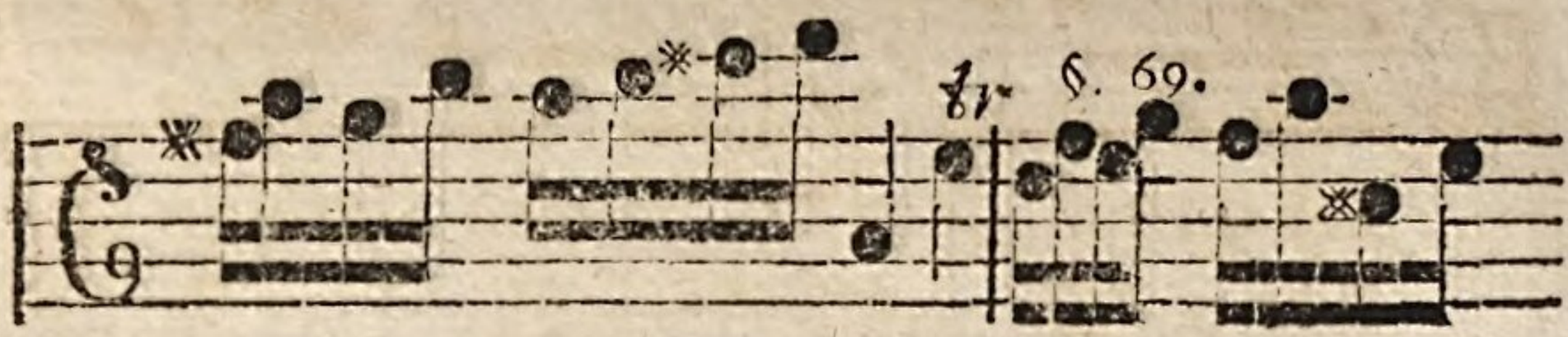
□ §. 56.



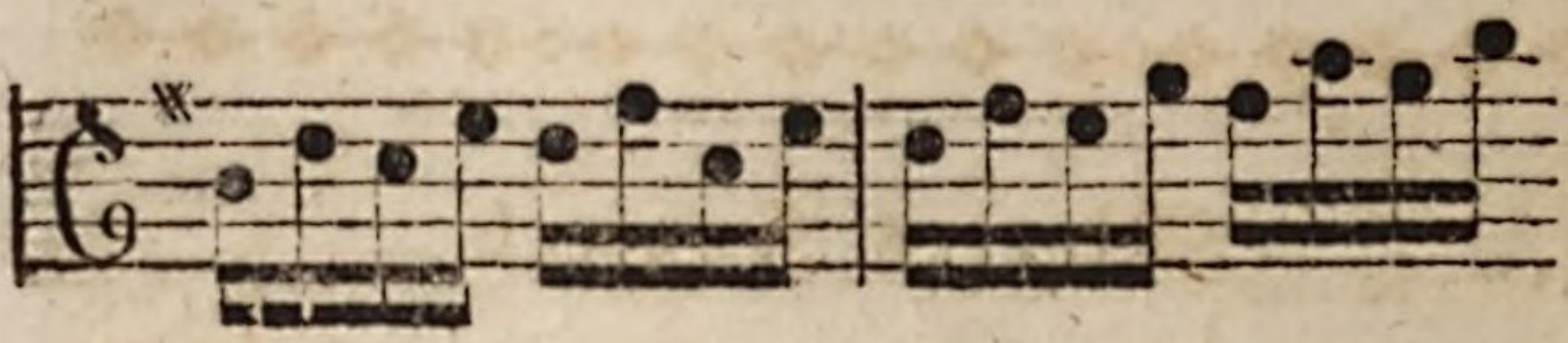
□

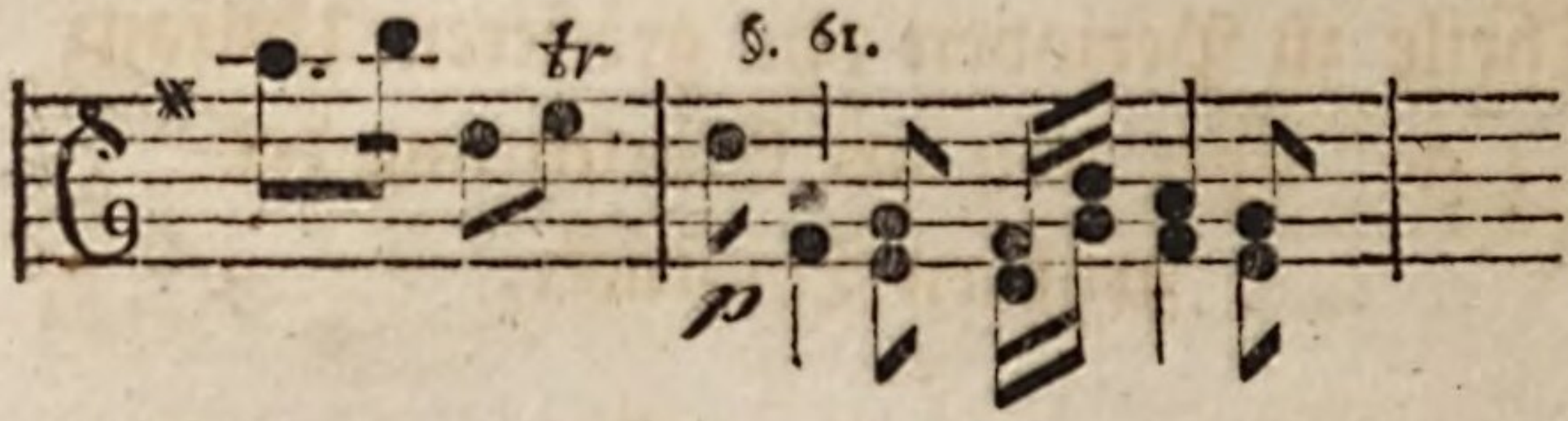


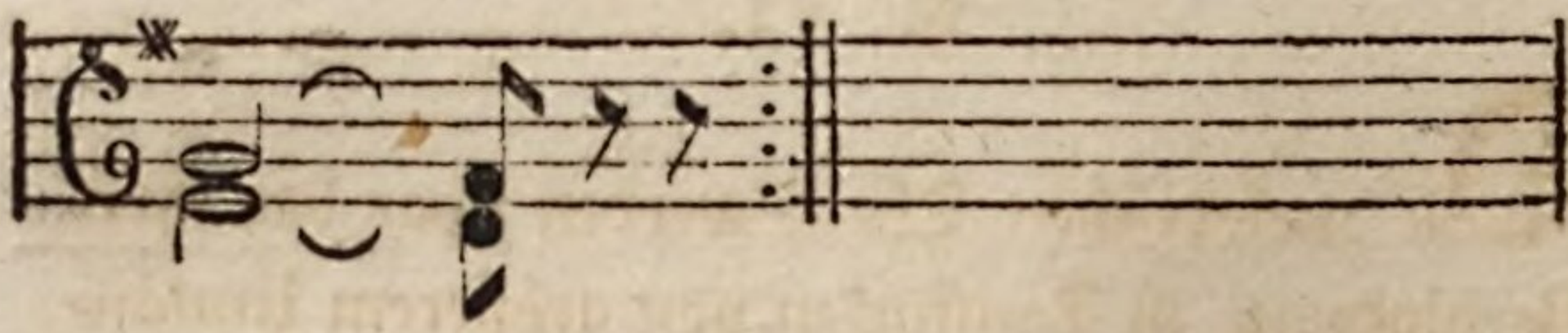




§. 64. fig. 3.







Anmerkung.

Wenn der schon gebildete Tonsetzer bey seinen Ausarbeitungen sich dieser melodischen Verlängerungsmittel bedient, so muß dabey eben dasjenige bemerkt werden, was auf der 91sten Seite des zweyten Theils in Absicht auf die verschiedenen Grade der Fertigkeit die Melodie harmonisch zu denken, erinnert worden ist.

Viertes Kapitel.

Von der Verbindung der melodischen Theile zu Perioden von größerem Umfange, oder von der Einrichtung der größern Tonstücke.

§. 73.

Die melodischen Theile werden zwar bey ihrer Verbindung zu Tonstücken von größerem Umfange nach eben den interpunctischen und rythmischen Regeln und Maximen behandelt, die wir in den vorher gehenden Kapiteln haben kennen gelernt; demohngeachtet bleibt bey der Verbindung derselben zu Perioden von größerem Umfange noch vieles zu bemerken übrig, wovon das Nöthigste den Inhalt dieses Kapitels ausmachen soll.

§. 74.

Schon eine geringe Aufmerksamkeit auf die größern Tonstücke läßt uns wahrnehmen, daß die verschiedenen Hauptperioden *) derselben in Ansehung

*) Unter einem Hauptperioden verstehe ich die Verbindung mehrerer Sätze, von denen der lezte mit

sehung ihrer Verbindungs und Behandlungsart sehr verschieden sind; daher müssen wir noch in diesem Kapitel sowohl die Einrichtung der grösfern Tonstücke in Ansehung ihrer Hauptperioden, als auch die Verbindungsarten der melodischen Theile bey diesen verschiedenen Hauptperioden näher kennen lernen, und dieses soll in folgenden Absätzen geschehen.

Erster Absatz.

Von der Beschaffenheit und Einrichtung der gebräuchlichsten Tonstücke.

§. 75.

Wenn die Tonkunst Empfindungen ausdrückt, so geschieht es entweder vermittelst der menschlichen Stimme, die mit den unartikulirten Tönen der Kunst zugleich die artikulirten Töne der Sprache verbindet, oder es geschieht blos durch die unartikulirten Töne der Kunst, die vermittelst der musikalischen Instrumente hervorgebracht werden; daher entstehen die beyden Hauptarten der Kunst, nemlich die Vocal- und Instrumentalmusik.

§. 76.

mit einer förmlichen Cadenz entweder in der Haupttonart, oder in einer mit ihr nahe verwandten Tonart schließt.

§. 76.

In der Vocalmusik unterscheiden sich, als besondere Arten eines Ganzen, das Recitativ, die Arie mit ihren Abarten, und das Chor. Aus der Verbindung derselben entstehen nach Maasgabe des Inhaltes und der Behandlungsart der Poesie, die Cantate, das Oratorium und die Oper.

I. Von dem Recitative.

§. 77.

Wenn bey der Vereinigung der Tonkunst mit der Poesie die singende (oder auch zugleich handelnde) Person diejenigen Vorstellungen schildert, wodurch sie nach und nach in einen hohen Grad einer bestimmten Empfindung gesezt wird, so ist bey der Darstellung dieser Vorstellungen noch kein so hoher Grad der Empfindung vorhanden, welcher unserer Natur gemäß, in eine Ergiessung des Herzens, und in einen sinnlich leidenschaftlichen Ausbruch, z. E. in Gesang oder in Gestikulation übergehen könnte; daher hat man zu dieser Art des dichterischen Vortrags, der zum eigentlichen Gesange noch nicht leidenschaftlich genug ist, eine besondere Art der musikalischen Einkleidung erfunden, die zwischen der Deklamation, und zwischen dem förmlichen Ge-

fange gleichsam das Mittel hält, und welche man ein Recitativ nennet.

§. 78.

Das Recitativ, als eine ganz besondere, und von allen andern Arten der Tonstücke gänzlich abweichende Art, unterscheidet sich von der gemeinen Deklamation durch folgende Eigenschaften: Erstlich sind die artikulirten Töne desselben nicht die in der Sprache gewöhnlichen Töne, deren Höhe und Tiefe ganz unbestimmt ist; sondern die Artikulirung geschieht vermittelst solcher Töne, deren Höhe und Tiefe durch einen bey angenommenen Grundton auf das genaueste bestimmt wird, das ist, man artikulirt die Töne desselben in einer bestimmten Tonart. Zweytens sind diese Töne so geordnet, daß sie einer harmonischen Unterstützung von verschiedenen Accorden fähig werden; und drittens werden sie nicht, wie bey der gewöhnlichen Deklamation sprechend, sondern singend vorgetragen.

Von dem eigentlichen Gesange hingegen unterscheidet sich das Recitativ durch folgende Kennzeichen. Erstlich ist es an keine bestimmte Bewegung des Tactes gebunden. Nur bey denjenigen Silben pflegt man sich etwas länger zu verweilen, die auch in der Deklamation hervorstechend seyn müssen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, sie

mögen

mögen mit Viertel = Achtel = oder Sechzehntheilnoten bezeichnet seyn. Die Einkleidung des Recitativs in den Tact geschieht hauptsächlich nur deswegen, damit theils die größern und kleinern Ruhepuncte des Geistes, wodurch die Poesie verständlich wird, theils aber auch diejenigen Silben, die mehr Nachdruck als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucke gemäß vorgestellet werden können. Zweytens hat das Recitativ weder ein bestimmtes Metrum, noch ein bestimmtes Verhältniß des Umfanges seiner Theile. Seine größern und kleinern Ruhepuncte des Geistes sind keinen andern Regeln unterworfen, als denjenigen, welche die gewöhnliche Deklamation auch befolget. Weil es nur eine, in Tonarten eingeschränkte, und im singenden Tone vorgetragene Deklamation ist, so findet dabey drittens, weder eine wirkliche zusammen hängende Melodie, noch melismatische Zusammenziehung der Töne statt. Viertens ist das Recitativ auf keine Haupttonart eingeschränkt, in welche es nach der Ausweichung in andere Nebentonarten wieder zurückkehren und schließen müßte. Uebrigens bedient man sich dabey noch mehrerer Freyheiten der Modulation, die bey dem ordentlichen Gesange nicht statt finden.

„Es unterſcheidet ſich (ſagt Sulzer *) von „der Arie, dem Liede und andern zum förmlichen „Geſang dienenden Texten dadurch, daß es nicht „lyriſch iſt. Der Vers iſt frey, bald kurz, bald „lang, ohne ein in der Folge ſich gleich bleiben„des Metrum. Dieſes ſcheint zwar nur ſeinen äußerlichen Charakter zu beſtimmen; aber er hat eben die beſondere Art des Geſanges veranlaſſet.„

§. 79.

Zuweilen kommen in dem Recitative Stellen vor, die eine beſondere Behandlungsart erfordern. „Niemand bilde ſich ein, (fährt Sulzer in dem angezeigten Artikel fort,) daß der „Dichter nur die ſchwächſten und gleichgültigſten „Stellen ſeines Werks dem Recitativ vorbehal„te, den ſtärkſten Ausbruch der Leidenſchaften „aber in Arien oder andern Geſängen anbringe. „Denn gar ofte geſchieht das Gegentheil, und „muß natürlicher Weiſe geſchehen. Die ſehr leb„haften Leidenſchaften, Zorn, Verzweiflung, „Schmerz, auch Freude und Bewunderung, „können, wenn ſie auf einen hohen Grad geſtie„gen ſind, ſelten in Arien natürlich ausgedrückt „werden. Der Ausdruck ſolcher Leidenſchaften „wird alsdenn insgemein ungleich und abgebro-

chen,

*) In der allgemeinen Theorie der ſchönen Künſte, unter dem Artikel Recitativ.

„chen, welches schlechterdings dem fließenden „Wesen des ordentlichen Gesanges zuwider ist.„

Bey solchen Stellen des Recitativs pflegen die Tonsetzer sich des so genannten Accompagnements zu bedienen, das ist, sie lassen den Sänger diese Stellen des Textes in der eigenen Art des Recitativstils von Einschnitt zu Einschnitt singen, schildern aber die vorhandene Empfindung vermittelst der Instrumentalmusik durch kraftvolle und passende Sätze, die zwischen die Einschnitte der Singstimme eingerückt werden.

§. 80.

Wenn im Recitative solche zärtliche, klagende, oder feyerliche pathetische Stellen vorkommen, die einen, oder mehrere Verse hindurch in gleichem Affecte fortgehen; so verwechselt dabey der Tonsetzer den gewöhnlichen Recitativstil mit dem förmlichen Gesange, und trägt diese Stellen entweder vermittelst der Singstimme, die von dem Basse unterstüzt wird, allein, oder in Begleitung mehrerer Instrumente vor. Diesen, in dem Recitativstile eingerückten förmlichen melodischen Satz, welcher der strengen Bewegung des Tactes, und den Regeln des Tactgewichts und des Rythmus unterworfen ist, nennet man ein Arioso.

Dieses Arioso muß aber alle Eigenschaften des ausdrucksvollen Gesanges in einem sehr hohen Grade besitzen, weil die Darstellung der Empfindung dabey nicht so anhaltend, und daher keiner solchen Modification fähig ist, wie in der Arie, sondern sich gleichsam nur auf einen einzigen Punct der Darstellung der Empfindung einschließen muß.

§. 81.

Es giebt noch eine besondere Behandlungsart des Recitativs, die man zuweilen auch Accompagnement zu nennen pflegt, und die nur in der geistlichen Cantate oder im Oratorium gebraucht wird. Sie bestehet darinne, daß man die Intervalle der Accorde, die bey dem gewöhnlichen Recitative zum Grunde liegen, und die der Generalbaßspieler bey dem Vortrage desselben anschlägt, um dem Sänger die reine Intonation der Intervallen zu erleichtern, von den Hauptstimmen des Orchesters in den vierstimmigen Satz eingekleidet, ganz sanfte aushalten läßt. Wird nun in diesem Falle die Folge der Accorde so gewählt, daß bey dem Wechsel derselben jedesmal einige Intervalle des vorhergehenden Accords, als Intervalle des folgenden liegen bleiben können; so wird die Harmonie durch dieses unabgesezte sanfte Fortklingen sehr zusammen schmelzend,

zend, und bewürkt, weil sie von weiter keiner metrischen Bewegung, als von der (in Ansehung des Metrums unbestimmten) Bewegung der Singstimme unterstüzt wird, eine ganz eigenthümliche Feyerlichkeit, die zur Begleitung eines im Texte vorkommenden Gebets, eines Gelübtes, oder bey jeder andern, einen hohen Grad der Andacht erforderlichen Stelle mit dem besten Erfolge gebraucht werden kann.

Soll diese Art der Begleitung eines Recitativs seine eigenthümliche Würkung äußern, so muß das sanfte Aushalten der Töne mit vieler Feinheit und Stetigkeit des Bogenstrichs verbunden seyn; denn wenn z. B. bey nicht allzustarker Besetzung der Stimmen mehrere Instrumentisten zugleich die Wendung des Bogenstrichs machen, und es geschieht solches nicht unmerklich, und mit der größten Feinheit, so gehet ein großer Theil von der guten Würkung des Satzes verloren.

§. 82.

Die mechanische Behandlung, oder die Bearbeitung eines Recitativs erfordert ganz eigenthümliche Regeln, von denen die mehresten von der Kunst, gut zu deklamiren, hergeleitet werden müssen. Es hat seine ganz eigenthümlichen Cadenz- und Absatzformeln, die von denen, welche dem förmlichen Gesange eigen sind, gänzlich

lich abweichen. Ueberdies bedient man sich dabey der Modulation in andere Töne auf eine solche freye Art, die bey keinem andern Producte der Tonkunst angewendet werden kann. Kurz das Recitativ erfordert zur Kenntniß seiner Bearbeitung eine ganz besondere Anleitung, die nothwendig von einer Anleitung förmliche Melodie zu setzen, gänzlich verschieden ist.

Weil man nun noch überdies mit Recht fordert, daß derjenige, der die Singecomposition studiren will, zuvor einen gewissen Grad der Fertigkeit im Instrumentalsatze erlangt habe, so kann man die Ursachen von selbst einsehen, warum ich die Singecomposition, (in welcher die Behandlung des Recitativs bey weiten den weitläuftigsten Artikel ausmacht,) nicht mit in den Plan dieser Abhandlung aufgenommen habe.

Derjenige angehende Tonsetzer, der sich die mechanische Behandlung des Textes im Vocalsatze, und besonders den Recitativstil bekannt machen will, findet darzu Gelegenheit in Marpurgs Anleitung zur Singecomposition.

II. Von der Arie mit ihren Abarten.

§. 83.

Die Arie, so wie sie in der Cantate und im Drama erscheint, bestehet aus einem ausgeführten,

ten, sehr ausgebildeten, und von Instrumenten begleiteten Gesange, wodurch eine Person diejenige Empfindung in verschiedenen Modificationen schildert, in die sie durch Veranlassung des Gegenstandes versezt worden ist, welchen das Singstück behandelt.

Die Poesie zur Arie bestehet aus verschiedenen, in Ansehung der Anzahl und des Silbenmaßes willkührlichen, aber jederzeit lyrischen Versen.

Enthalten diese Verse nur einen vollständigen Redesatz, so pflegt man sie eine Ariette zu nennen, zum Unterschiede der gewöhnlichen Arie, die jederzeit zwey vollständige Redesätze enthält.

§. 84.

Ehedem bediente man sich zur musikalischen Einkleidung der Arie nicht so vieler Formen wie anjezt. Die gewöhnlichste Form, in welcher sie erschien, und die auch, nur mit einer kleinen Abänderung anjezt noch sehr häufig gebraucht wird, bestehet hauptsächlich darinne, daß der erste Theil der Arie zwey Hauptperioden enthält, und daß er von dem zweyten Theile, welcher in diesem Falle jederzeit nur einen einzigen Perioden ausmacht, durch ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente getrennt, und nach dem Vortrage des

zweyten Theils entweder ganz, oder nur zum Theil wiederholt wird.

Vor dem ersten Hauptperioden, oder vor dem ersten Vortrage der Poesie vermittelst der Singstimme gehet ein Periode vorher, der von den Instrumenten allein vorgetragen, und das Ritornell genennet wird. Dieses Ritornell hat erstlich den Nutzen, daß der Sänger, wenn er das vorhergehende Recitativ gesungen hat, sich wieder erholen, und zum Vortrage der Arie vorbereiten kann; zweytens aber, und hauptsächlich dient es dazu, die Zuhörer zu dem Genusse der Empfindung vorzubereiten, welche die Arie erwecken soll. *) Es bestehet hauptsächlich aus solchen Sätzen, die zu der Anlage der Arie gehören,

*) Es kömmt aber auch zuweilen der Fall vor, daß die Singstimme die Arie ohne vorher gehendes Ritornell, unmittelbar nach einem vorher gehenden Recitative anhebt. Dieses geschieht alsdenn, wenn in der Poesie der Schluß des Recitativs mit dem Anfange der Arie so genau zusammenhängt, daß man beyde, der Natur der vorhandenen Empfindung zu Folge, nicht ohne Unschicklichkeit durch das Ritornell trennen kann. Ein schönes Beyspiel eines solchen Eintritts der Arie ohne Ritornell finden wir in Schweizers Alceste, nach dem Monolog des Admets: O Jugendzeit, o goldne Wonnetage der Liebe ꝛc.

Admet,

ren, die aber ohne besondere Zergliederung, und zwar in der Haupttonart vorgetragen werden, in welcher auch jederzeit dieses Ritornell mit einem förmlichen Tonschlusse schließt.

Nach diesem Ritornell hebt die Singstimme den ersten Hauptperioden der Arie an. In demselben werden die Verse der Poesie, die zum ersten Theile der Arie gehören, wenn ihr Inhalt

Admet, in süße Erinnerung seines ehemaligen Besitzes der Alceste versenkt, sieht sie im Geiste um Lethes Ufer irren; „liebreich drängen sich die Schatten um sie her; sie bieten ihr „aus Lethes Fluth gefüllte Schalen an. O hüte dich, Geliebte, (singt Admet) koste nicht „von ihrem Zaubertrank! ziehe nicht mit ihm „ein schreckliches Vergessen unserer Liebe ein!„

(Nun fängt er unmittelbar die Arie an:)

„O flieh' geliebter Schatten, fliehe!
Ich unterläge dem Gewicht
Von diesem schrecklichsten der Schmerzen!
Noch lebt Admet in deinem Herzen,
O entziehe
Dies einzige, dies lezte Guth ihm nicht!„

Wie viel würde nicht der ängstliche Ausruf Admets: O flieh' geliebter Schatten u. s. w. nach den vorher gehenden lezten Worten des Recitativs:

sehr zusammenhängend ist, zuerst ohne Wiederholung und Zergliederung vorgetragen, damit der Sinn derselben von den Zuhörern gehörig gefaßt werden kann. Unmittelbar hernach aber werden die vorzüglichsten Stellen wiederholt und zergliedert. Dabey wendet sich die Modulation nach der Tonart der Quinte (oder auch bey der Grundlage einer weichen Tonart nach der Terz) hin, in welcher dieser erste Hauptperiode geschlossen wird.

Bey Texten, die aus nicht viel Versen bestehen, geschieht der Uebergang der Modulation gewöhnlich in dem dritten melodischen Theile, *) damit die eigentliche Zergliederung der Sätze, und

citativs: Ziehe nicht mit diesem Zaubertranke ein schreckliches Vergessen unserer Liebe ein, verloren haben, wenn der Tonsetzer beyde so genau zusammenhängende Ideen durch ein Ritornell getrennt hätte!

*) Bestehet aber der erste Theil des Textes aus vielen Versen, so kann man auch erst in einem der folgenden melodischen Theile die Modulation vor sich gehen lassen, damit man gleichsam in der Tonart der Quinte zu den übrigen melodischen Theilen, und zu der Zergliederung derselben Raum genug übrig behalte. Uebrigens muß ich bemerken, daß hier von der Modulation, als von einem anjezt nur mechanisch betrachteten Gegenstande die Rede ist.

und die erste Hauptmodification der Empfindung in dieser verwandten Tonart geschehe, die besonders zur Ausführung dieses ersten Perioden bestimmt ist; denn die Ausführung und Zergliederung der Sätze in der Haupttonart wird der zweyten Hälfte des zweyten Perioden vorbehalten.

Nachdem dieser erste Hauptperiode mit einer vollkommenen Cadenz in dieser nächstverwandten Tonart geschlossen hat, machen die Instrumente in dieser Tonart noch ein kurzes Zwischenspiel, welches, je nachdem es länger oder kürzer ist, entweder mit einer Cadenz, oder nur mit dem Quintabsatze in dieser Tonart schließt.

Der Anfang des zweyten Hauptperioden wird entweder in eben dieser Tonart gemacht, und die Modulation mit dem ersten oder zweyten melodischen Theile wieder in die Haupttonart zurückgeleitet; oder man läßt denselben sogleich in der Haupttonart selbst eintreten.

Die erste Hälfte dieses zweyten Hauptperioden ist nun besonders der Zergliederung der vorzüglichsten Sätze, und kurzen Ausweichungen in andere verwandte Tonarten, jedoch ohne darinn zu schließen, vorbehalten. Alsdenn wird entweder der Hauptsatz mit seinen vornehmsten Zergliederungssätzen in einer neuen Wendung in der Haupttonart vorgetragen, und der Periode geschlossen; oder man wiederholt blos die zweyte

Hälfte des ersten Perioden, und schließt also diesen zweyten Perioden mit eben der Folge der Sätze im Haupttone, mit welcher der erste Periode in der Quinte geschlossen hatte.

Auch nach diesem Perioden machen die Instrumente wieder ein kurzes Ritornell mit einer Cadenz im Haupttone, weil alsdenn bey der Wiederholung des ersten Theils die ganze Arie damit schließt.

Der zweyte Theil, der dem Inhalte des Textes zu Folge entweder vermittelst einiger melodischen Theile des ersten Theils, in eben derselben Tactart und Bewegung vorgetragen, oder aber vermittelst neuer melodischer Theile in eine andere Tactart und Bewegung eingekleidet wird, enthält bey dieser Form jederzeit nur einen einzigen Hauptperioden, in welchen noch überdies wenige Wiederholungen und Zergliederungen der Sätze angebracht werden. Er hat gewöhnlich seine eigene Tonart, in welcher er entweder sogleich anhebt, oder in welche, wenn der Anfang mit der Haupttonart gemacht wird, die Modulation hingeleitet wird. Wenn z. B. die Arie in der harten Tonart gesezt ist, so modulirt dieser zweyte Theil entweder in die weiche Tonart der Sexte, oder in die harte Tonart der Quarte, und schließt entweder in einer von beyden, oder die Modulation wendet sich nach der weichen Tonart

der

der Secunde oder Terz hin, um in derselben zu schließen. Sehr oft wird aber auch mit dem Eintritte des zweyten Theils die weiche Tonart des Grundtones mit der harten verwechselt.

Nach diesem zweyten Theile wurde ehedem die Modulation vermittelst eines kurzen Ritornells wieder in die Haupttonart geführt, und jederzeit der ganze erste Theil wiederholt. Anjezt aber pflegt man öfterer den Uebergang dergestalt zu machen, daß nur der zweyte Hauptperiode oder ein Theil desselben wiederholt wird, oder man ziehet den vorzüglichsten Inhalt des ganzen ersten Theils in einen einzigen Perioden in der Haupttonart zusammen, und schreibt denselben völlig aus.

Diese Form ist nun in dem Falle die schicklichste, wenn der Dichter das wesentlichste der Empfindung in dem ersten Theile der Arie, in dem zweyten aber nur eine besondere Modification derselben geschildert hat, die unmittelbar wieder auf die Vorstellung des ersten Theils leitet.

Anmerkung.

Die Ariette ist gewöhnlich von dieser Form nur darinne verschieden, daß sie keinen zweyten Theil hat, und daß die Ausführung und Zergliederung der Sätze nicht so weitläuftig zu seyn pflegt, wie bey der Arie.

§. 85.

Die zweyte Form der Arie, der man sich in modernen Singstücken bedient, ist die Form des Rondo. Wenn diese Form bey der Arie angewendet werden soll, so erfordert sie einen Text von sanfter Empfindung, der zugleich in Ansehung des Versbaues dieser Form entspricht. Der erste Theil eines solchen Textes enthält am schicklichsten vier kurze Verse, von denen der erste und dritte, und zweyte und vierte gleichartig sind, oder sich reimen. Der zweyte Theil kann zwar in Ansehung der Zahl der Verse von größerem oder kleinerem Umfange seyn, aber er muß vorzüglich die Eigenschaft haben, daß die Wiederholung des ersten Theils, wo nicht nothwendig, doch höchst schicklich wird. Bey solchen Texten enthalten die verschiedenen Zwischenperioden allezeit den zweyten Theil des Textes, und nur der Wiederkehr des Rondosatzes ist der erste Theil aufbehalten. Noch besser aber ist es, wenn die Form des Textes der Einrichtung des Rondo noch mehr angepaßt, das heißt, so beschaffen ist, daß er ebenfalls nach dem Hauptsatze mehrere vollständige Redesätze enthält, welche die Wiederkehr des Hauptsatzes begünstigen.

§. 86.

In der Musik unterscheidet sich das Rondo von allen andern Tonstücken haptsächlich dadurch,

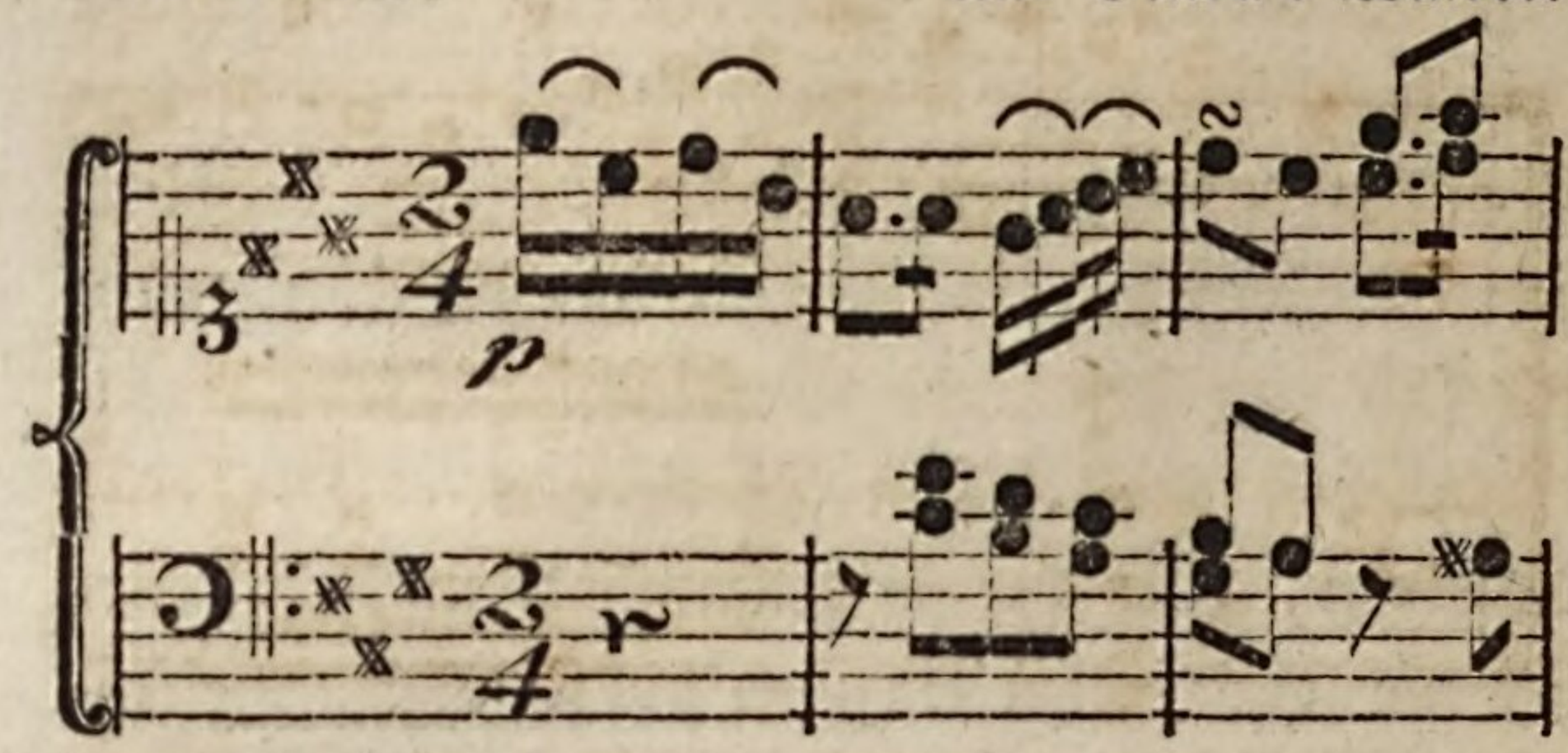
daß

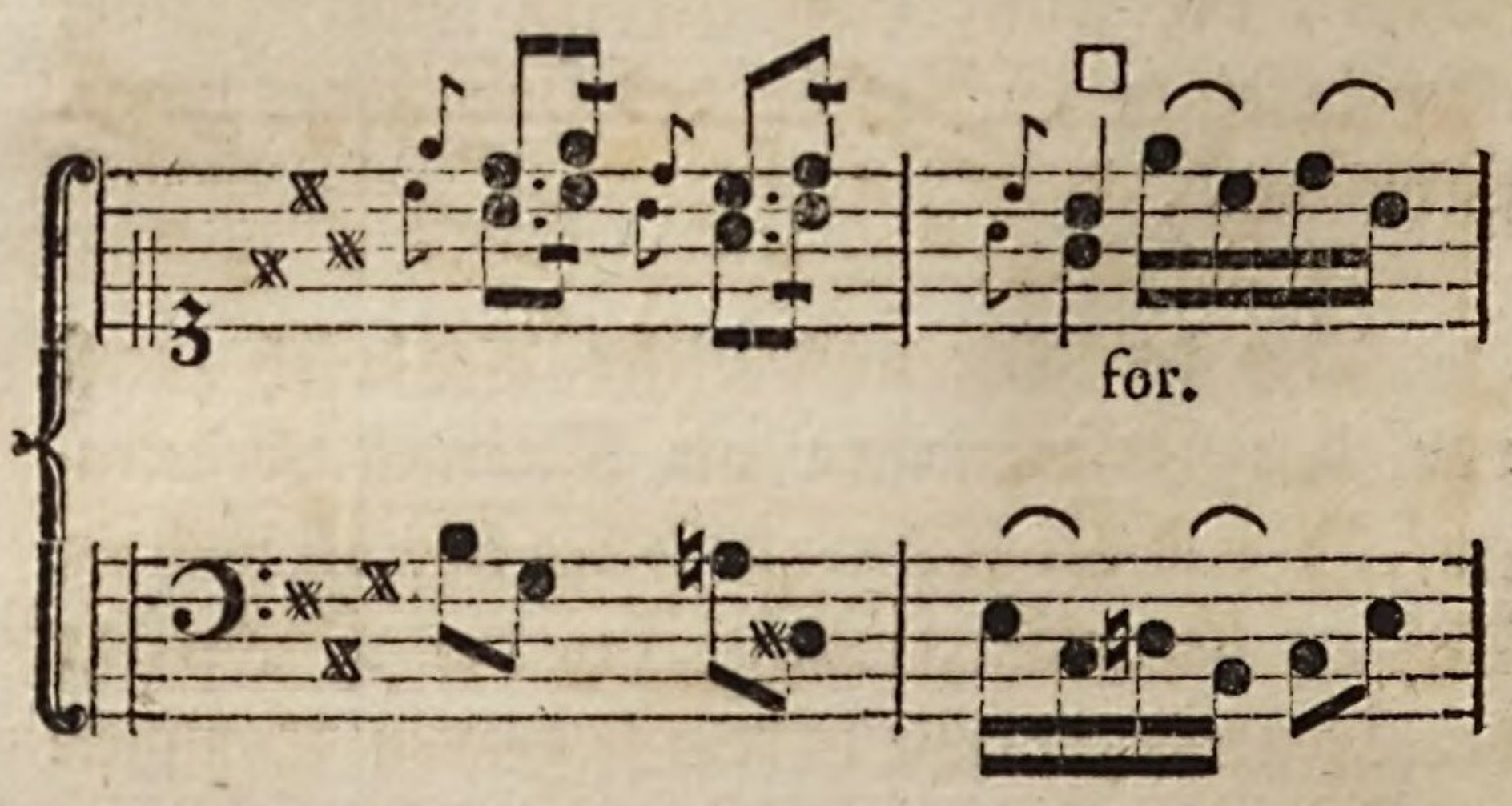
daß die verschiedenen Perioden oder Zwischensätze desselben keine solche Gemeinschaft der melodischen Theile unter sich haben, wie die Perioden der übrigen Tonstücke; denn jeder Periode desselben macht für sich eine besondere Verbindung seiner eigenthümlichen melodischen Theile aus. Der erste derselben, oder der so genannte Rondosatz bestehet nur aus einem einzigen vollständigen melodischen Theile, der zuerst als Quintabsatz vorgetragen, bey seiner unmittelbaren Wiederholung aber in einen Schlußsatz des Haupttones umgeformt wird.

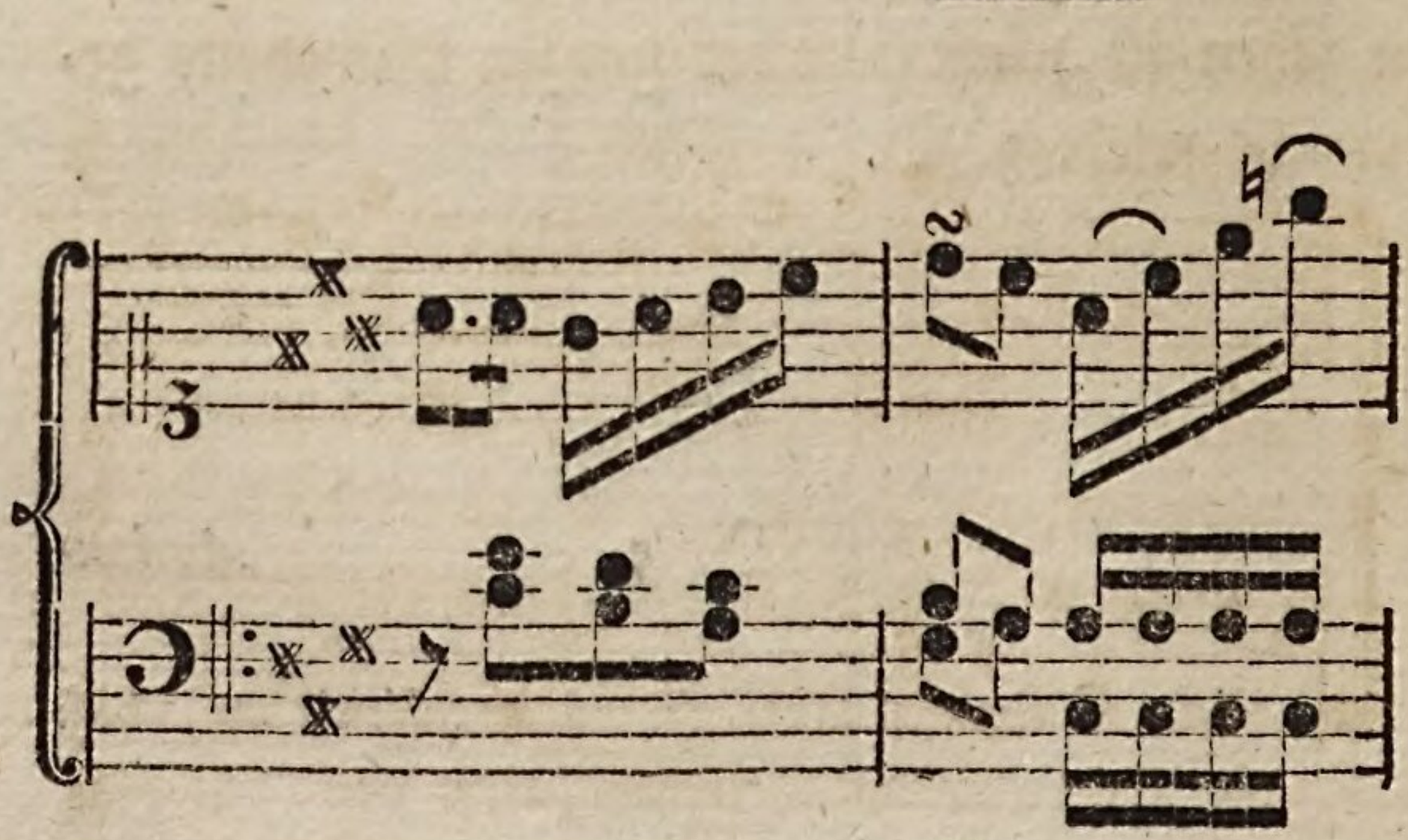
Bey der Arie wird dieser Rondosatz zuerst von den Instrumenten als Ritornell vorgetragen, *) und der Cadenz desselben sehr oft noch ein Anhang beygefügt, welcher bey der Wiederkehr des Rondosatzes (wie in dem folgenden Beyspiele zu sehen ist,) oft statt des ganzen Ritornells gebraucht wird. z. B.

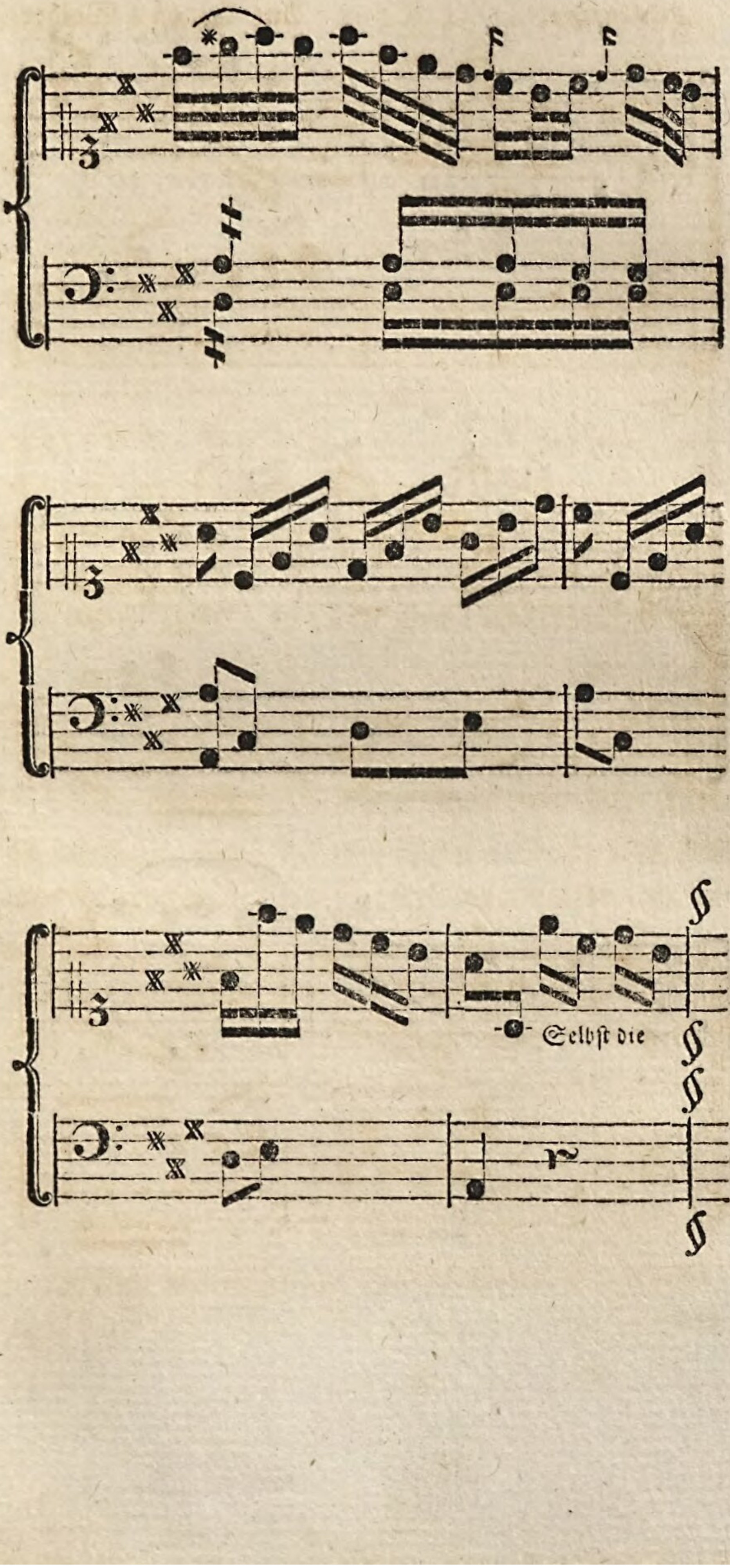
*) Bey Concerten aber ist es gewöhnlicher, daß die concertirende Stimme zuerst den Rondosatz vorträgt, ehe er als Ritornell von dem Orchester wiederholt wird.

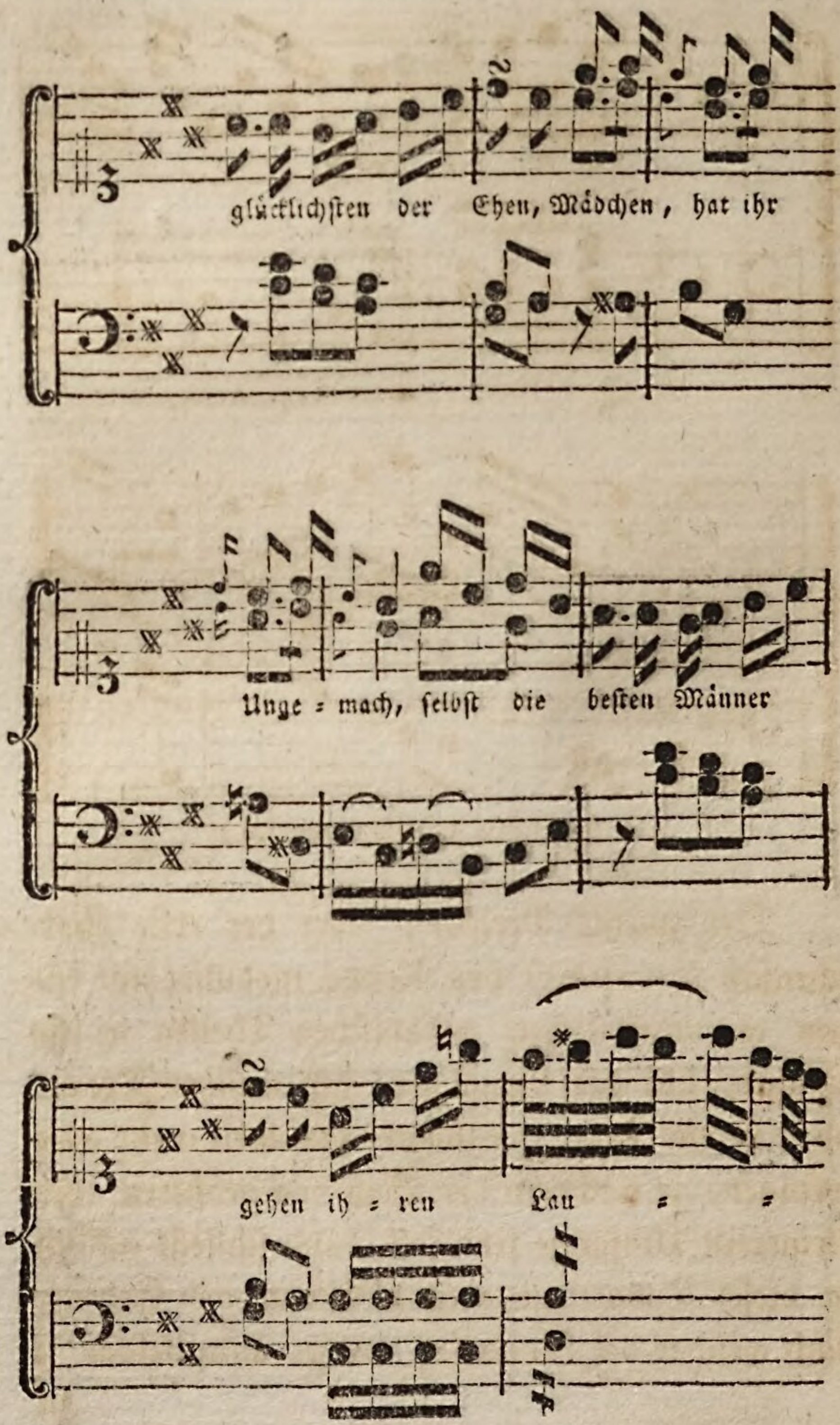
Andantino. Aus Benda's Walder.

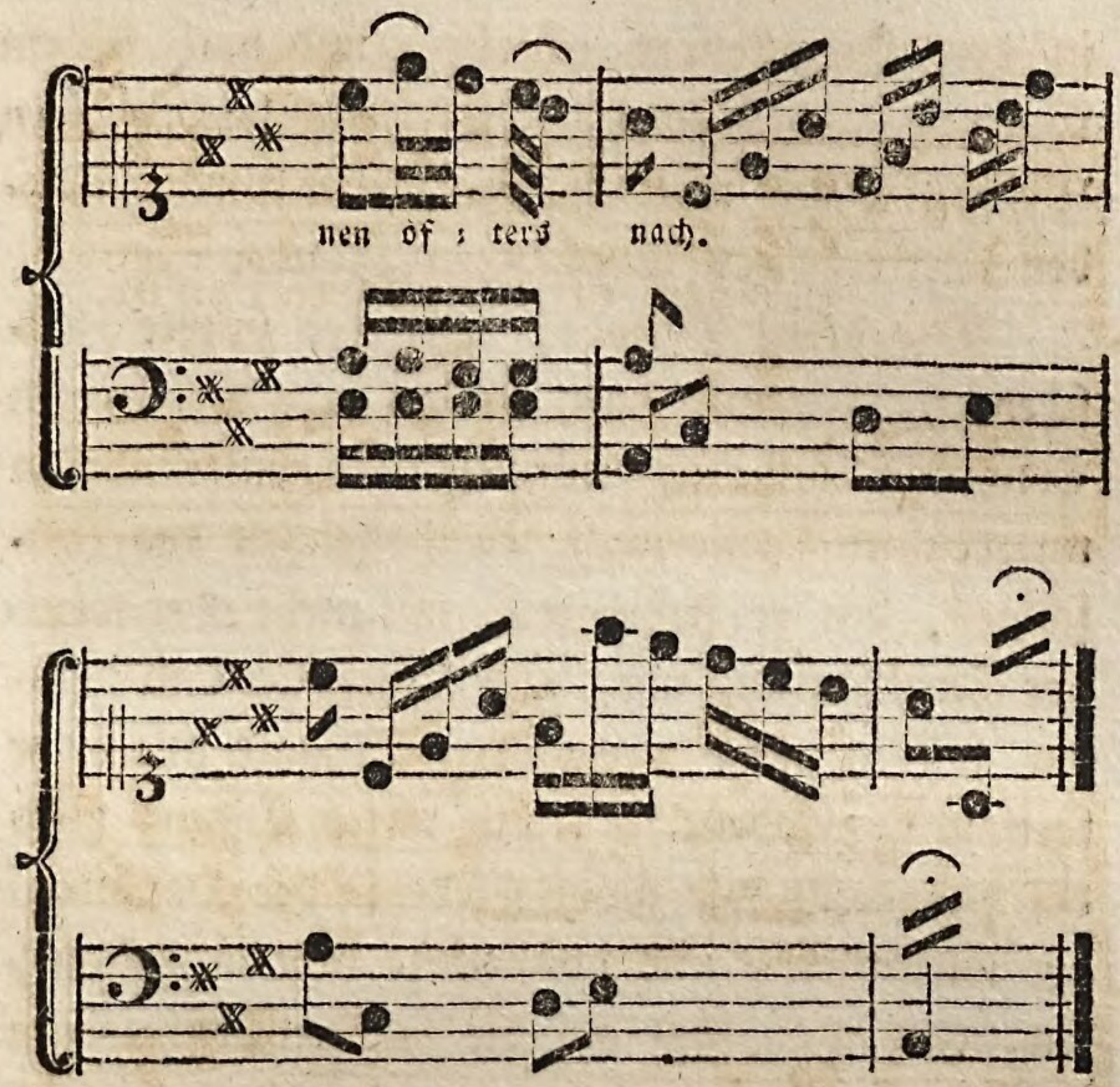







Selbst die


glücklichsten der Ehen, Mädchen, hat ihr
Unge = mach, selbst die besten Männer
gehen ih = ren Lau = =



(die Fortsetzung folgt weiter unten.)

Der zweyte Periode, oder der erste Zwischensatz (couplet) des Rondo modulirt mit seinen eigenthümlichen melodischen Theilen in die Quinte, bey der Grundlage der weichen Tonart aber in die Terz, zergliedert dieselben mehr oder weniger, je nachdem der Satz von größerem oder kleinerem Umfange seyn soll, und schließt endlich in dieser Tonart mit einer vollkommenen Cadenz, nach welcher der Rondosatz wieder unmittelbar *)

in

*) Bey weitläuftigern Ausführungen des Rondo,

und

in der Haupttonart eintritt, und nach seinem Vortrage als Ritornell wiederholt wird. Ein Beyspiel findet man in dem weiter unten stehenden Verfolge des Bendaschen Rondo.

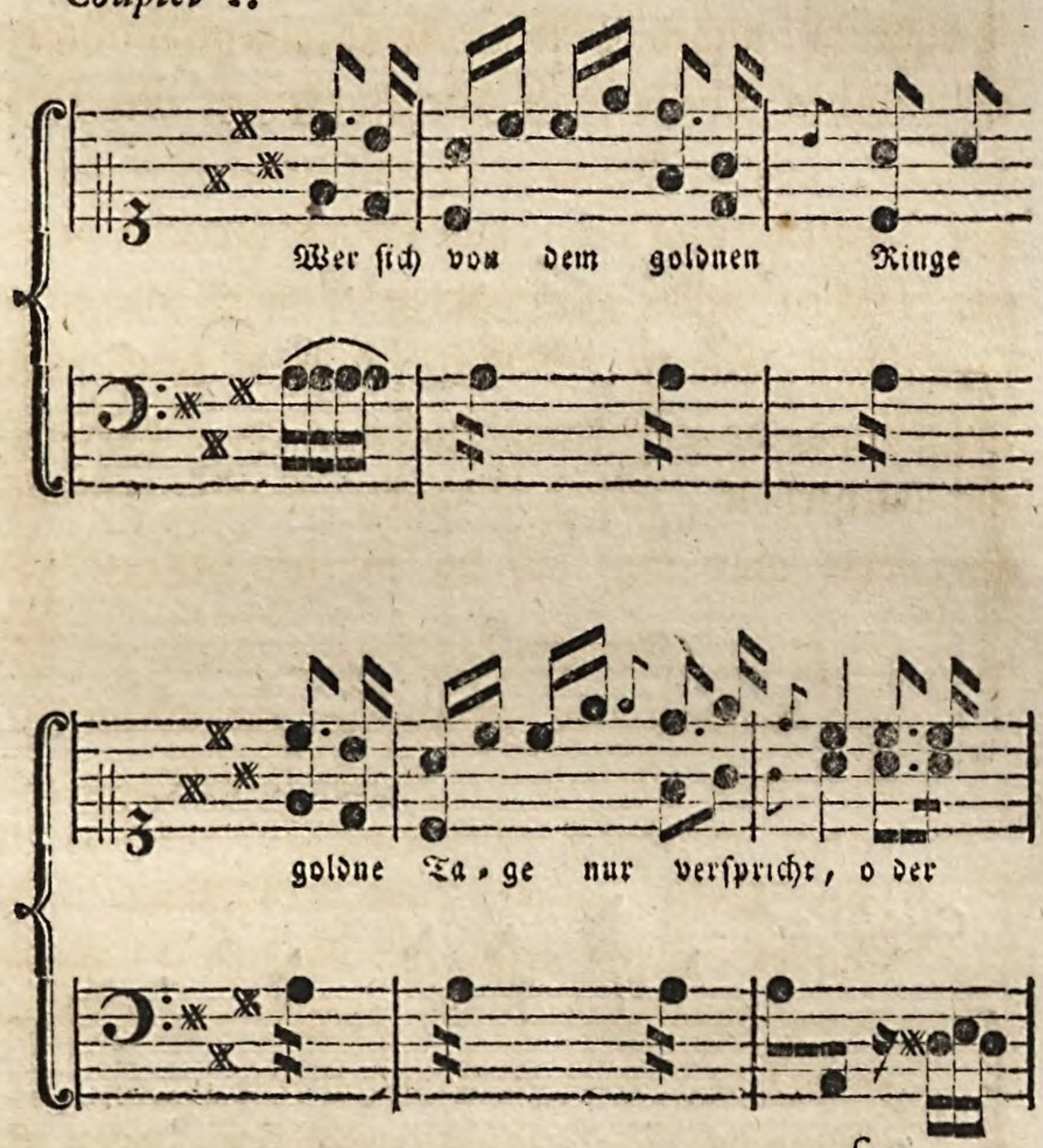
Der dritte Periode, oder der zweyte Zwischensatz, der mit einer andern nahe verwandten Tonart *) anhebt, trägt seine eigenthümlichen melodischen Theile nach Beschaffenheit des Umfanges, den er haben soll, mit mehr oder weniger Zergliederung vor, und schließt hernach in einer solchen nahe verwandten Tonart mit einer förmlichen Cadenz. Nach dieser Cadenz wird der Rondosatz wie zuvor wieder in der Haupttonart wiederholt, und das ganze Rondo geschlossen; oder man fügt auf die so eben beschriebene Art

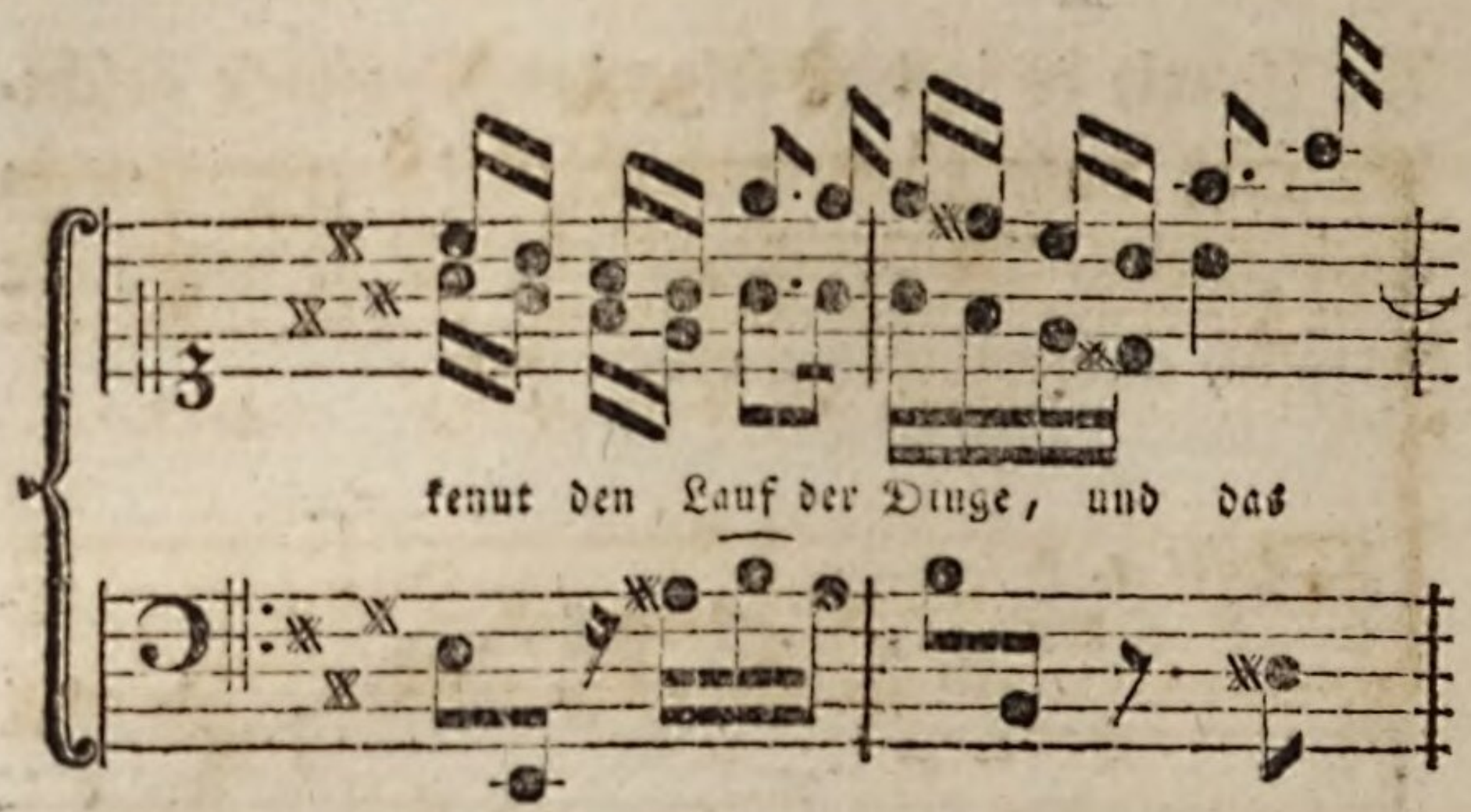
und besonders in Sinfonien und Concerten, wird auch oft nach der Cadenz der Zwischenperioden vermittelst eines eingeschobenen melodischen Theils, welcher durch Ausdehnung eines Gliedes erweitert wird, die Modulation wieder in die Haupttonart zurück geführt, ehe die Wiederholung des Rondosatzes erfolget.

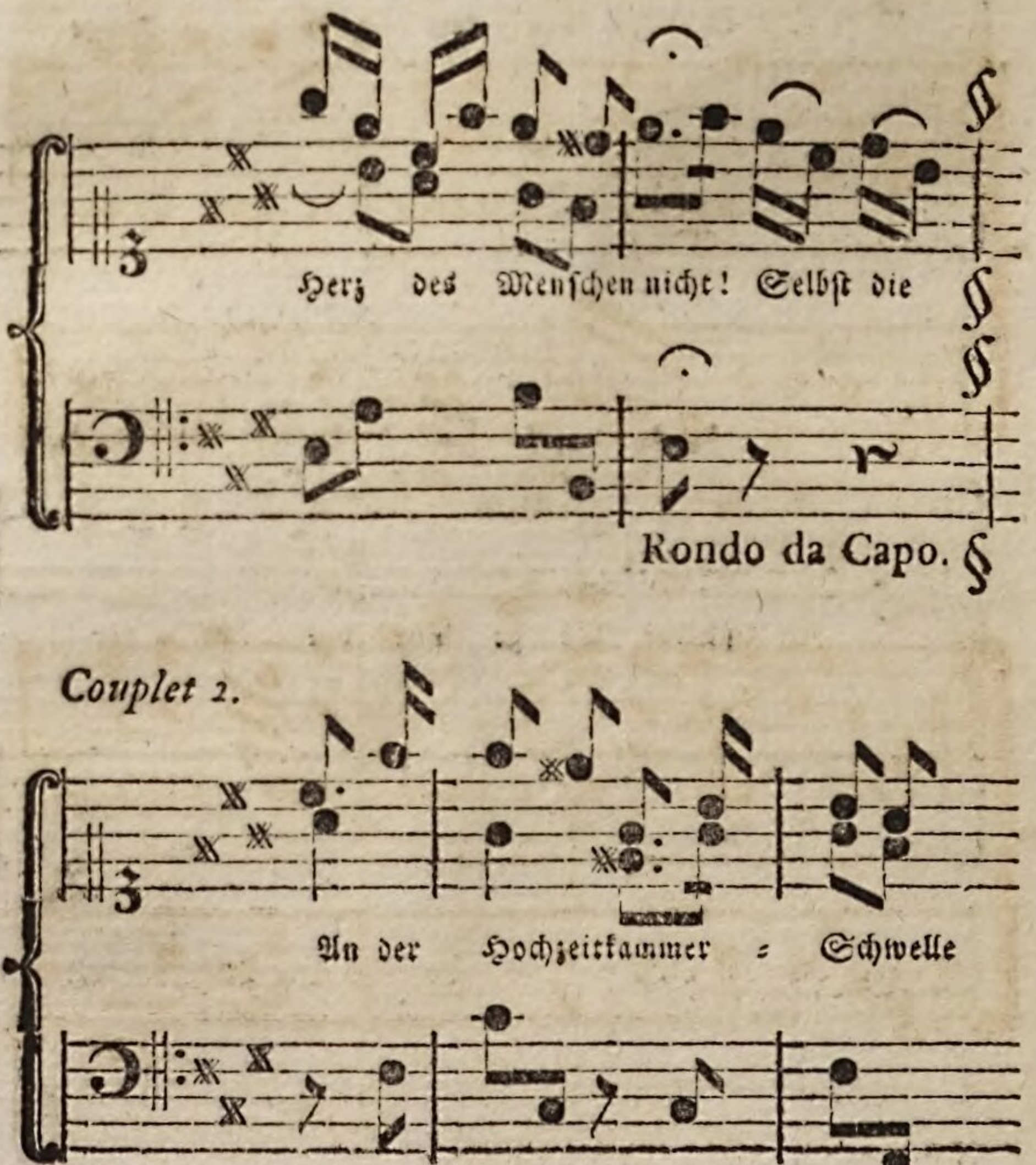
*) Wenn das Rondo in der harten Tonart gesezt ist, so pflegt es gewöhnlich entweder die weiche Tonart der Sexte, oder die weiche Tonart des Grundtons zu seyn. Bey der Grundlage einer weichen Tonart hingegen ist es entweder die harte Tonart des Grundtones, oder die weiche Tonart der Quinte.

Art (so wie es in dem folgenden Beyspiele geschehen ist,) noch einen dritten Zwischenperioden in einer solchen Tonart hinzu, in welche noch nicht förmlich ausgewichen worden ist.

Couplet 1.

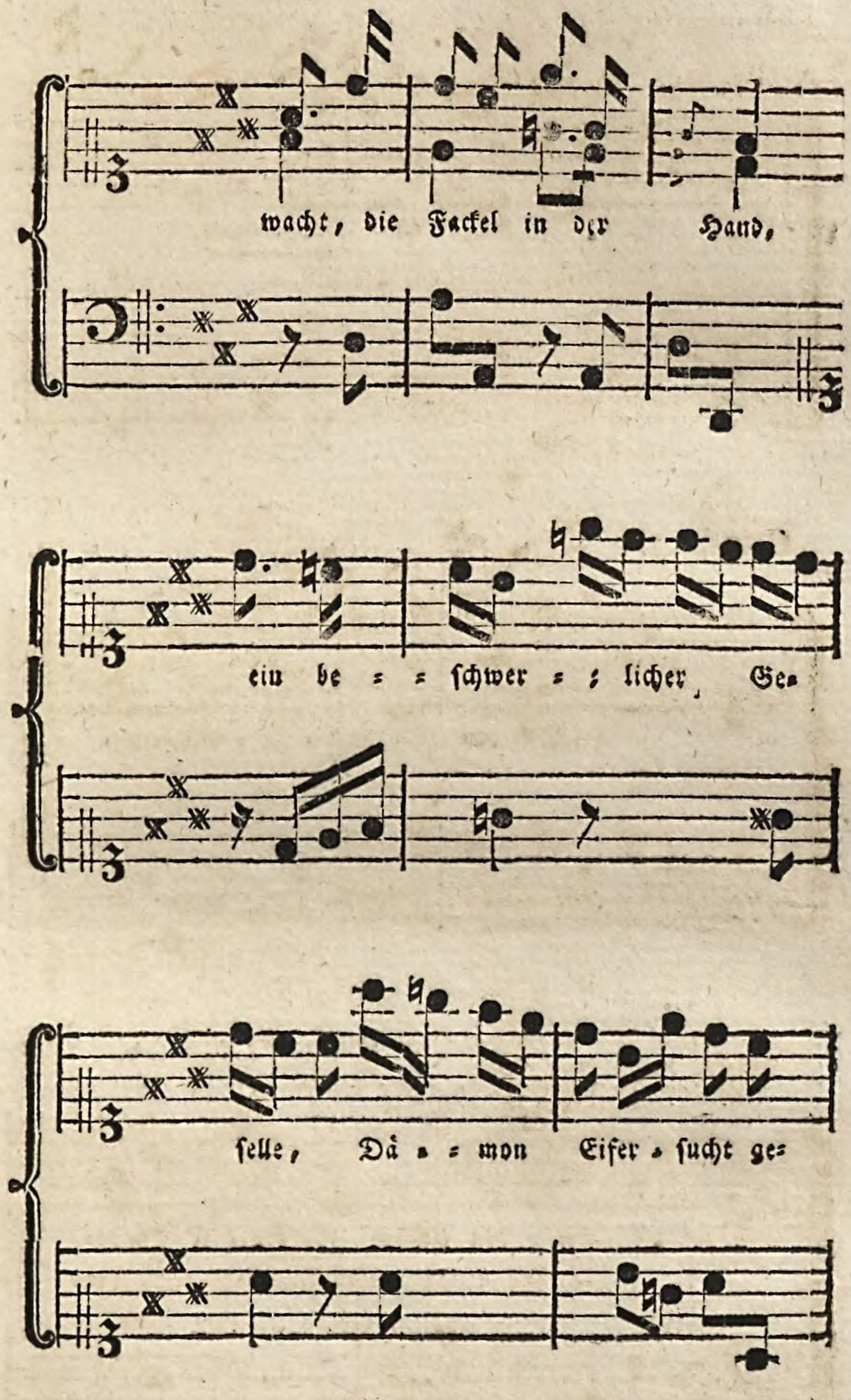


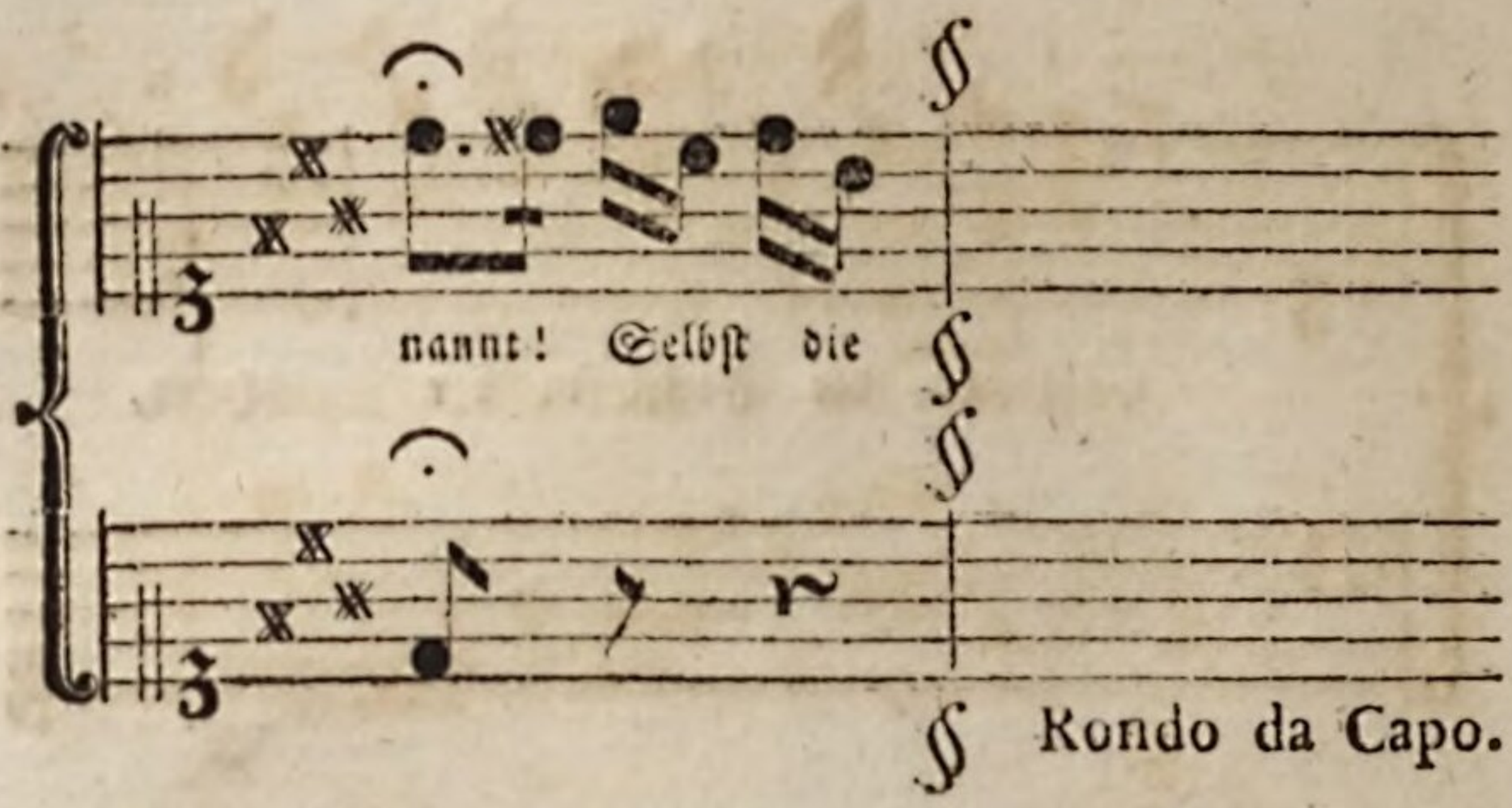

kennt den Lauf der Dinge, und das


Herz des Menschen nicht! Selbst die
Rondo da Capo.

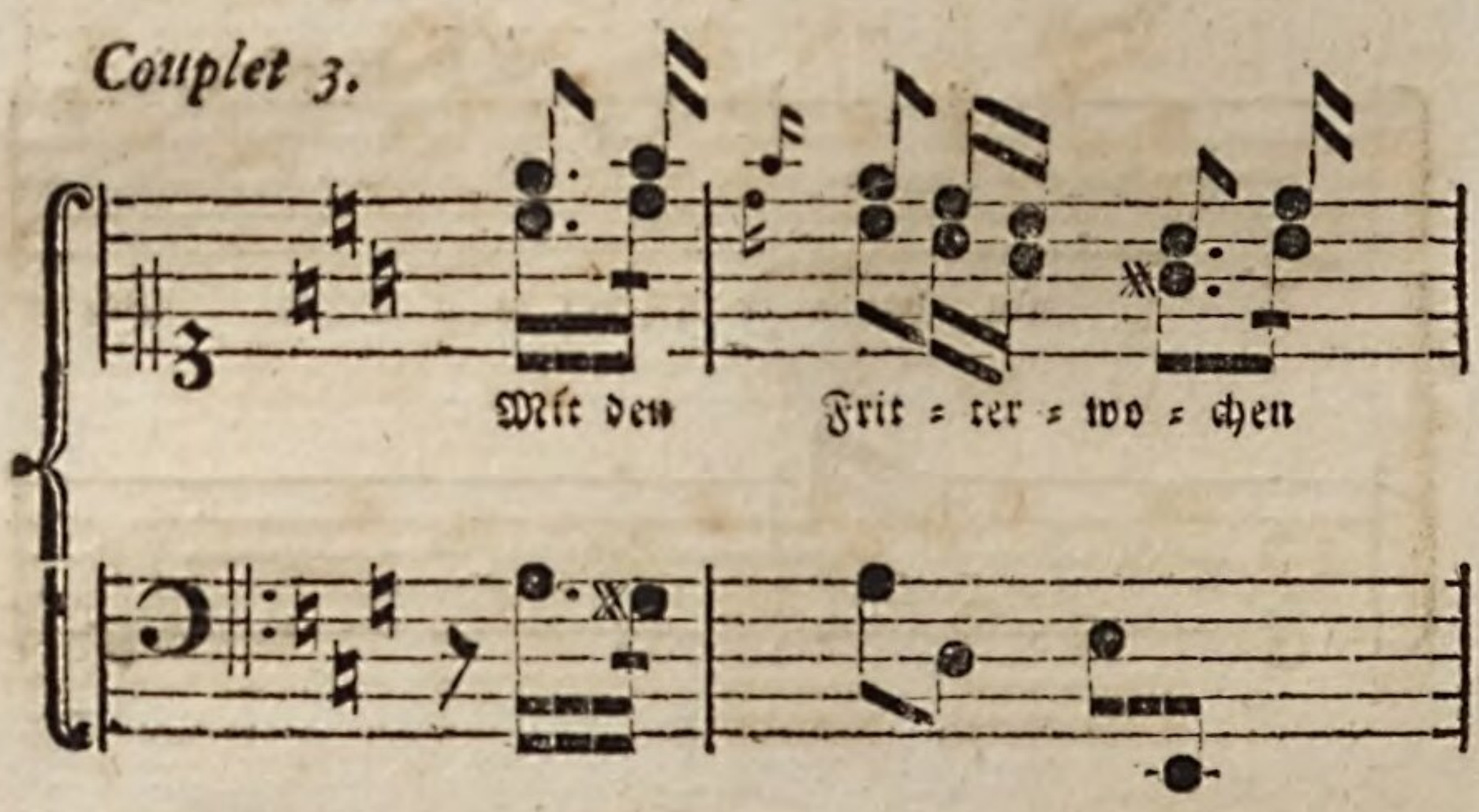
Couplet 2.

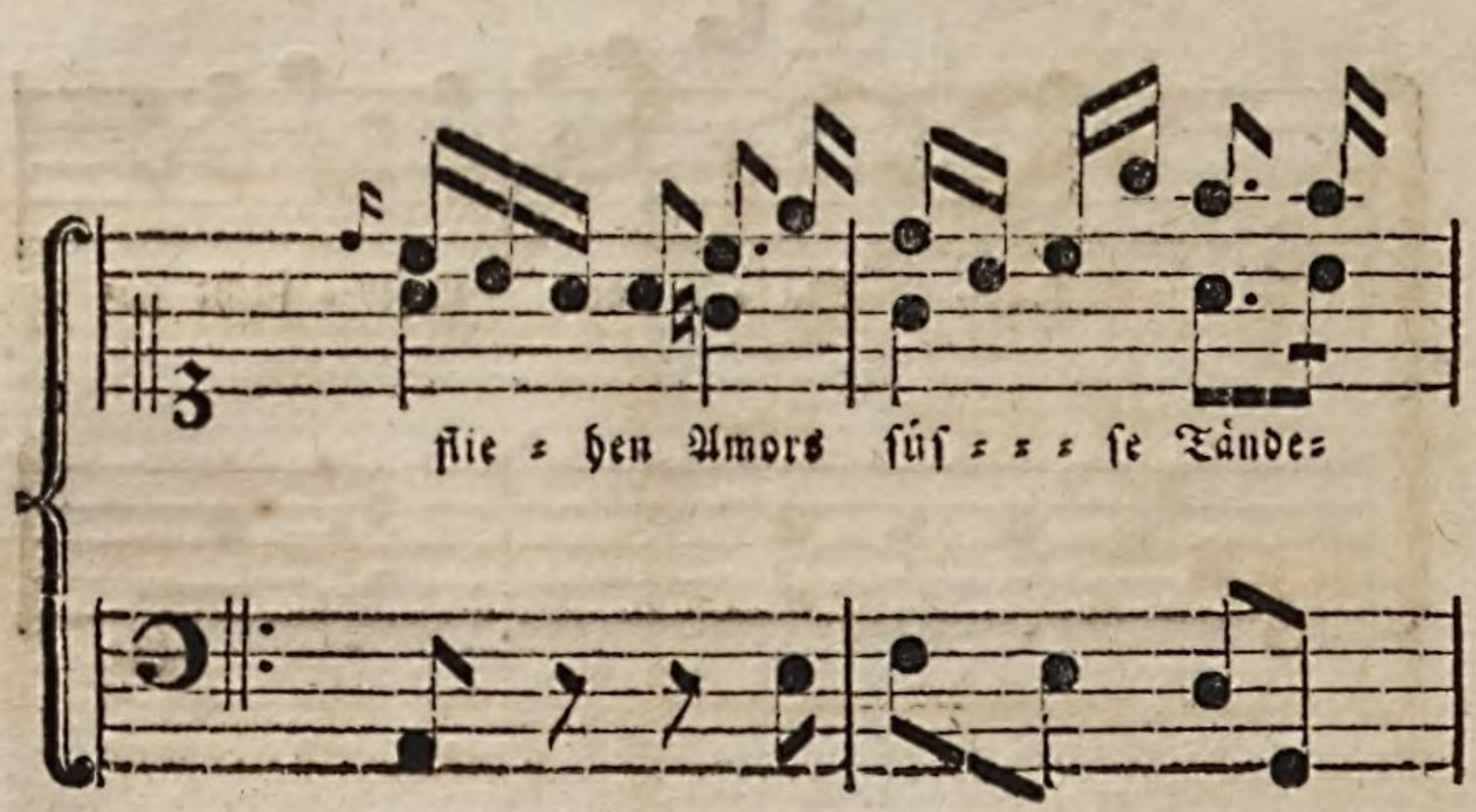
An der Hochzeitkammer = Schwelle

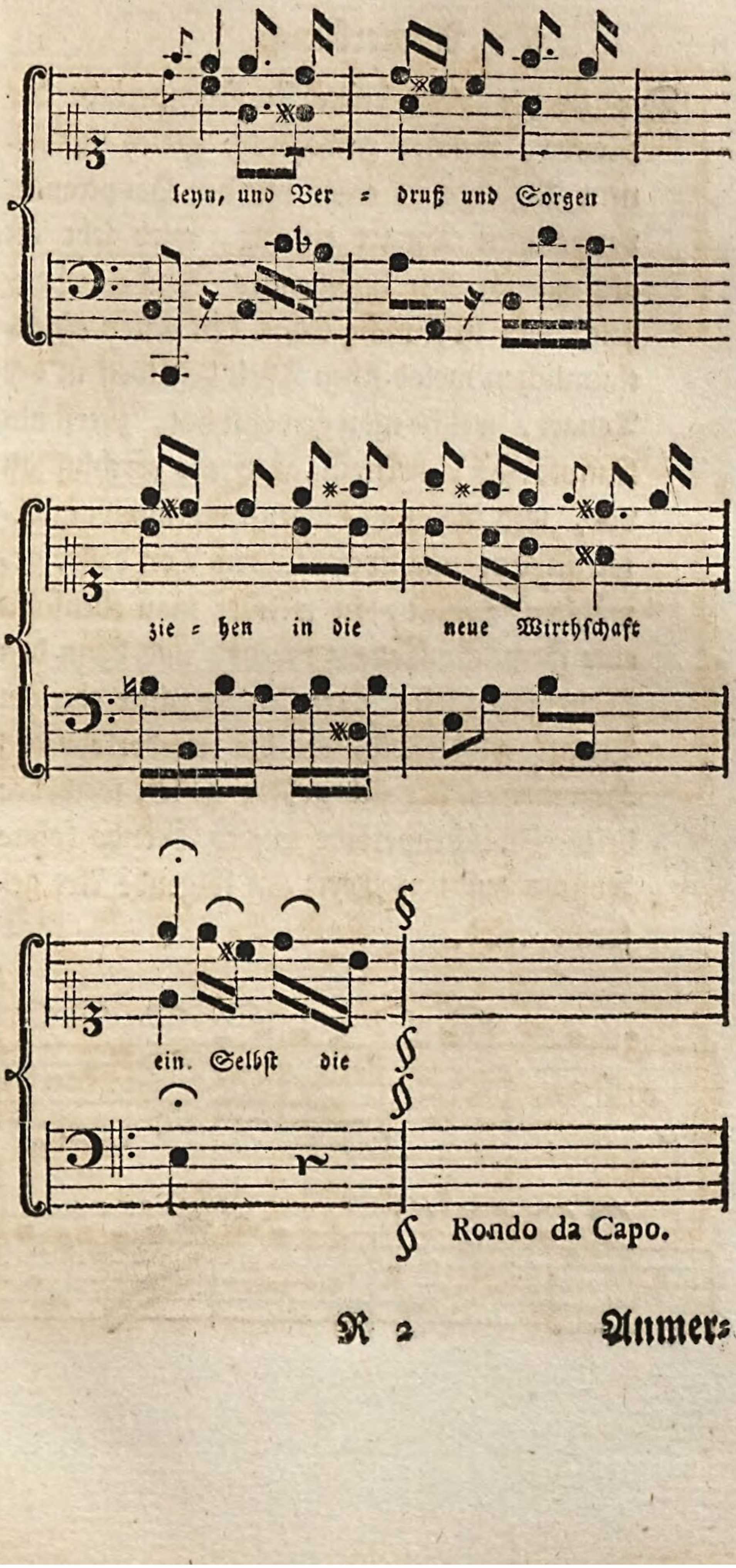

wacht, die Fackel in der Hand,
ein be = = schwer = ; licher Ge=
selle, Dä = mon Eifer = sucht ge=


nannt! Selbst die
§ Rondo da Capo.

Couplet 3.

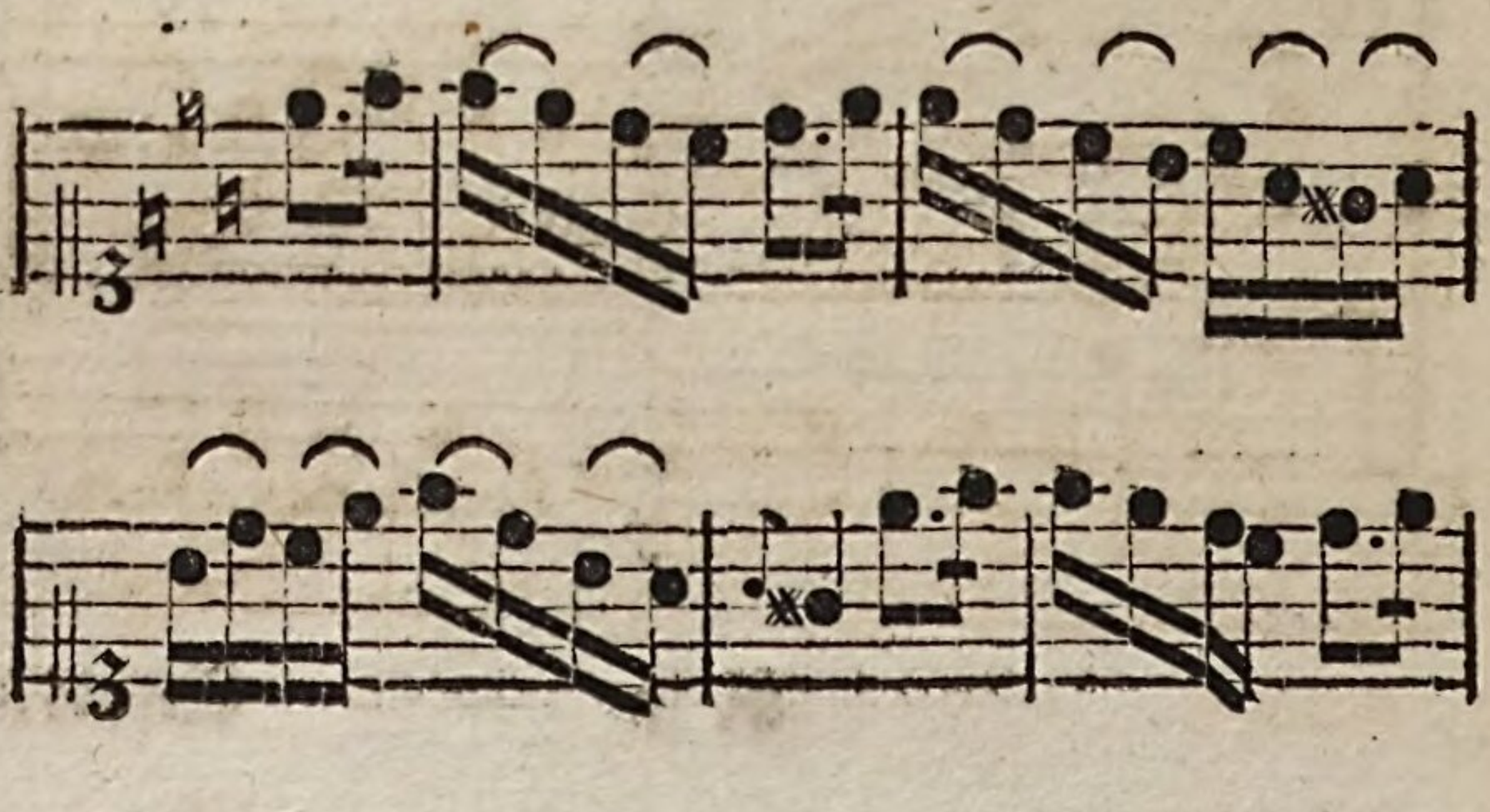

Mit dem
Frit = ter = wo = chen

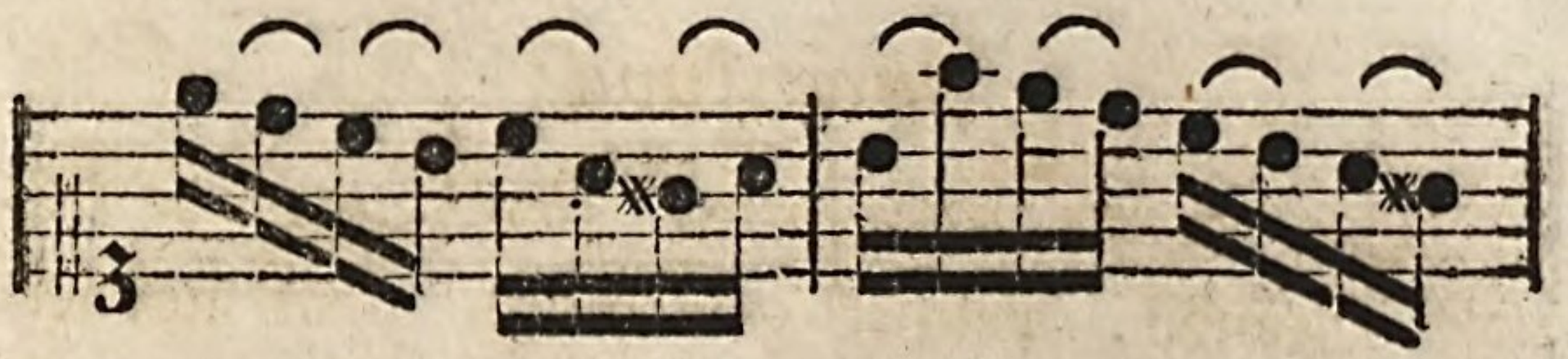

flie = hen Amors süs = = = se Tände=

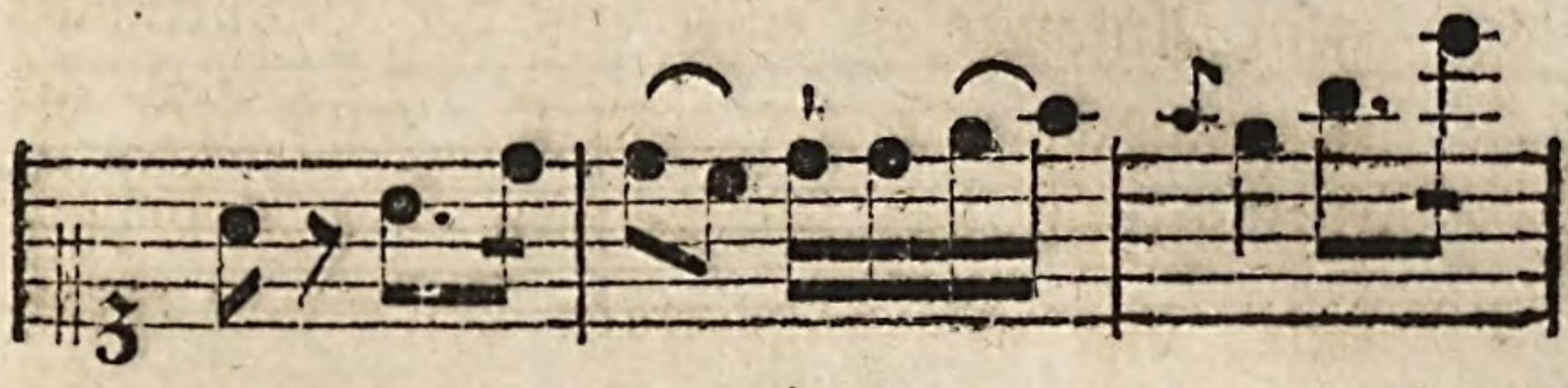

leyn, und Ver = druß und Sorgen
zie = hen in die neue Wirthschaft
ein. Selbst die
Rondo da Capo.

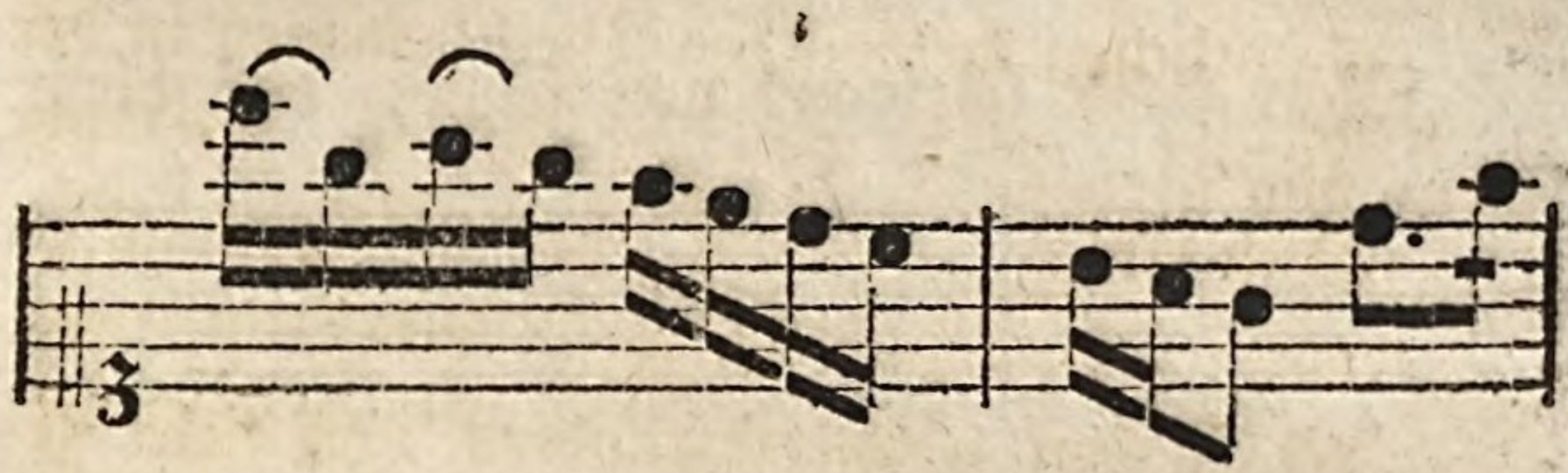
Anmerkung.

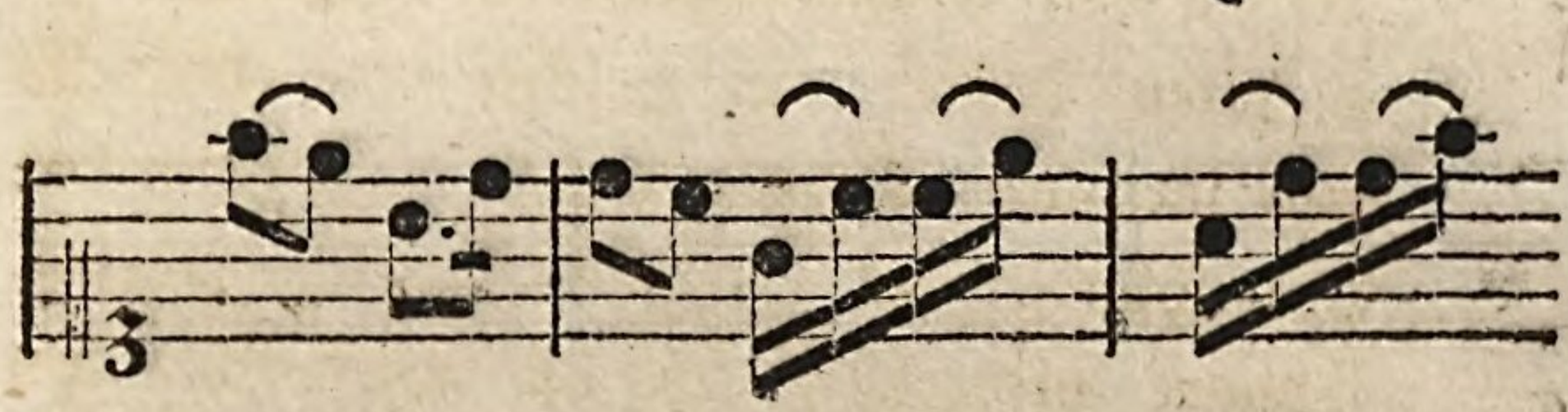
Der zweyte oder dritte Zwischenperiode des Rondo, welcher gewöhnlich gleich mit seinem Anfange in einer mit der Haupttonart verwandten Tonart eintritt, wird sehr oft als ein für sich bestehendes Rondo behandelt, das ist, man trägt den ersten eigenthümlichen melodischen Theil desselben in der Tonart, welche man gewählt hat, zuerst als Quintabsatz, hernach aber als Schlußsatz vor, und modulirt alsdenn unmittelbar weiter in den nächstverwandten Ton dieser gewählten Tonart, in welcher man ebenfalls eine förmliche Cadenz macht, und dann den Rondosatz dieses Perioden in seiner eigenen Tonart wiederholt, ehe die Wiederkehr des Hauptsatzes vor sich gehet; z. B. wenn der dritte Zwischenperiode unsers Rondo (ohne Absicht auf den Text) auf folgende Art geformt wird.

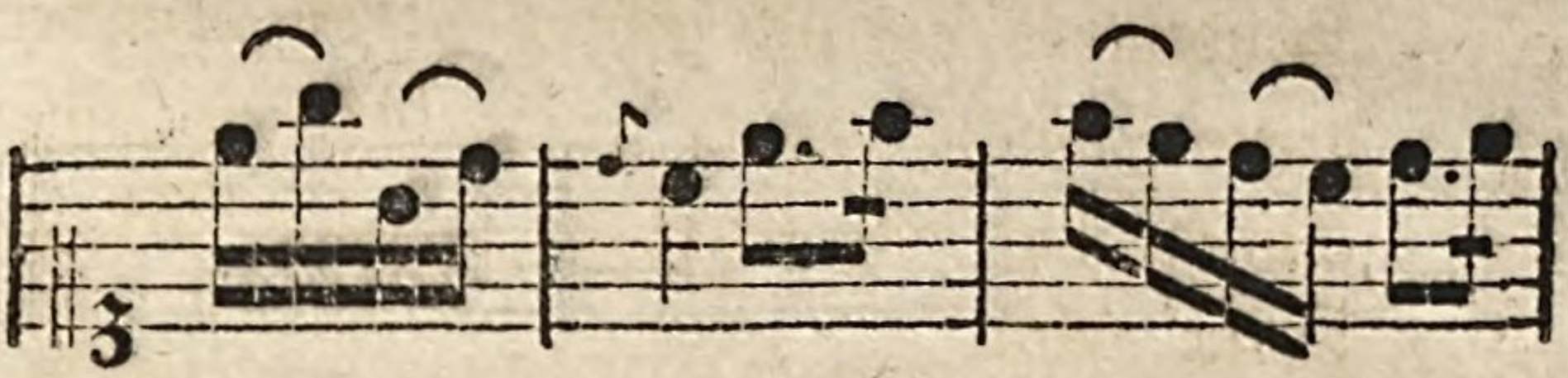


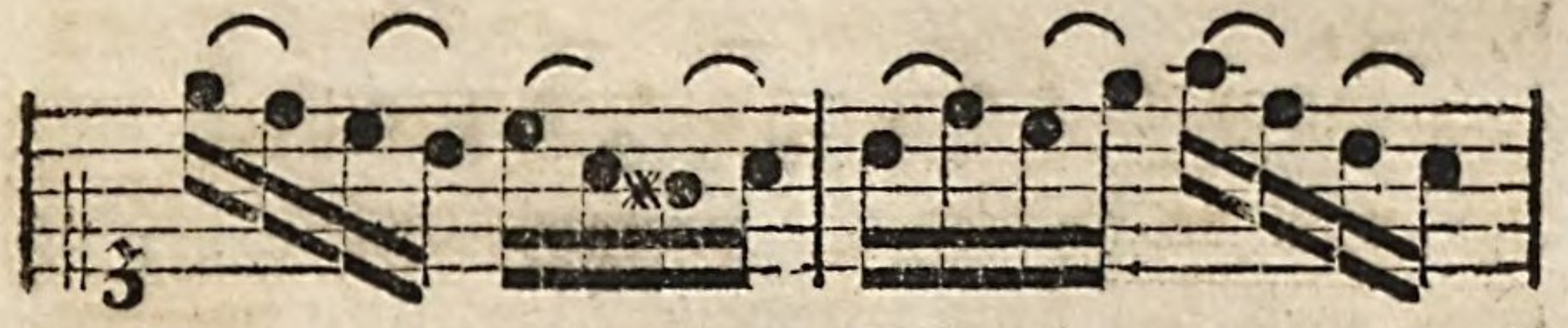


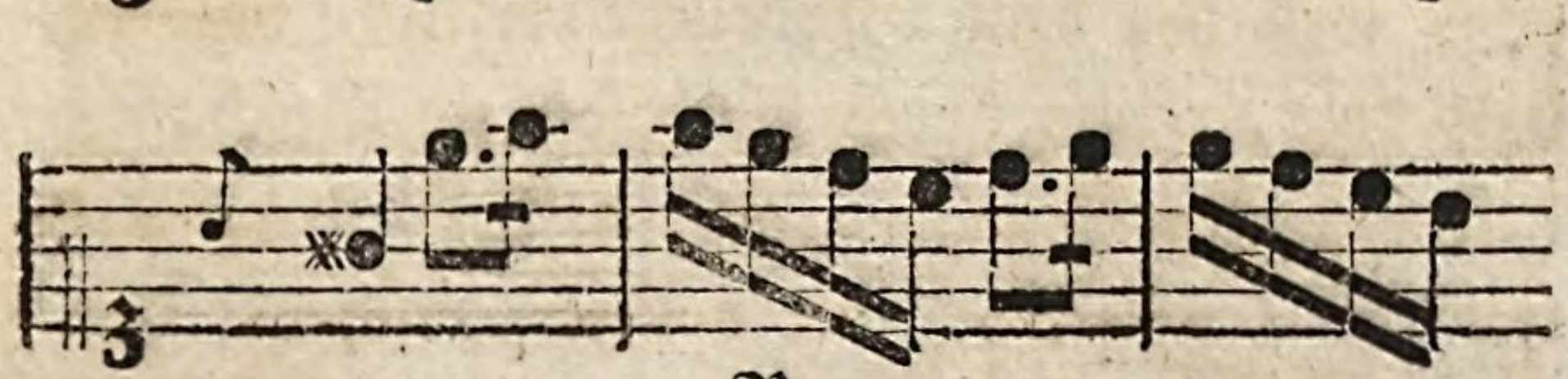


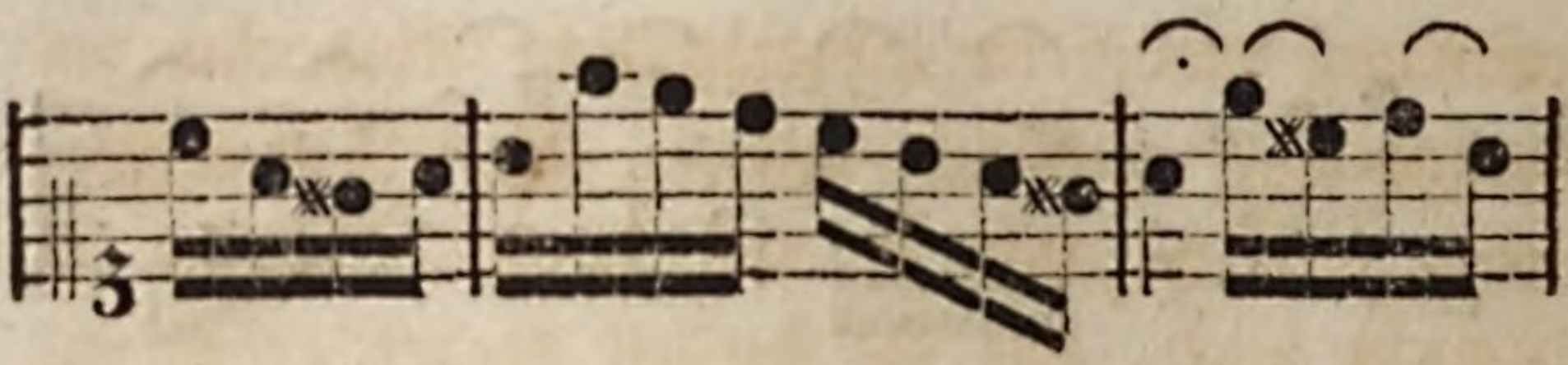


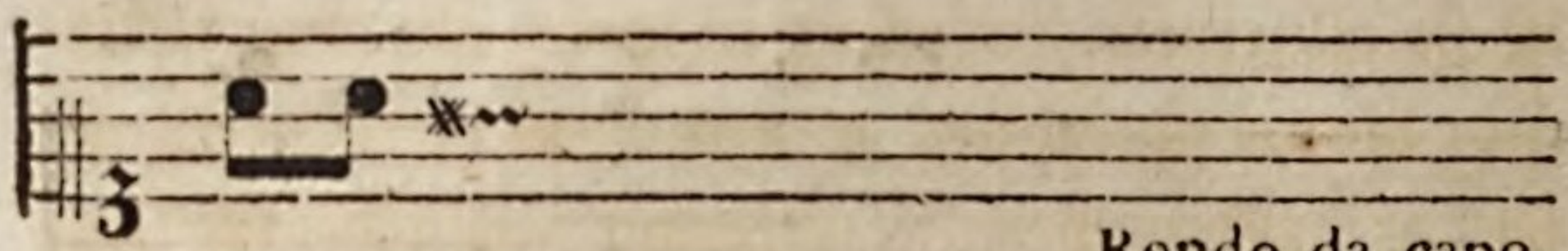












Rondo da capo.

Man siehet übrigens von selbst, daß diese Form nur in dem Falle gebraucht werden kann, wenn die Zwischensätze weiter ausgeführt werden sollen, als es in dem Bendaschen Rondo geschehen ist.

§. 87.

Die dritte Form der Arie, die in modernen Singstücken häufig gebraucht wird, bestehet hauptsächlich darinne, daß der erste Hauptperiode der Arie aus Sätzen von langsamer oder gemäßigter Bewegung bestehet, die übrigen Perioden aber in Sätze von geschwinder Bewegung eingekleidet werden.

Diese Form läßt sich nicht so zergliedert und bestimmt beschreiben wie die beyden vorhergehenden, weil bey dem Gebrauche derselben bald da, bald dort, theils durch die besondere Beschaffenheit des Textes, theils aber auch durch die Art, wie der Tonsetzer die in der Arie herrschende Empfindung

pfindung modificirt, beträchtliche Abweichungen nothwendig gemacht werden. Aber eben deswegen, weil sie nicht so einseitig und bestimmt gebraucht wird, wie die beyden vorher gehenden, ist sie allgemein betrachtet in mehr als einer Rücksicht die vorzüglichste, wenn anders bey dem Wechsel der geschwindern Bewegung nich wider die Natur der vorhandenen Empfindung gehandelt wird.

Bey dem Gebrauche dieser Form wird am gewöhnlichsten in dem ersten Hauptperioden, der in eine langsame Bewegung eingekleidet ist, und dem gewöhnlich ein Ritornell von eben derselben Bewegung vorher gehet, die Modulation nach der Quinte hingeleitet. Nach dem Vortrage der verschiedenen Sätze werden die hervorstechendsten derselben zergliedert, und der Periode wird mit einer förmlichen Cadenz in der Quinte (zuweilen aber auch in der Haupttonart) geschlossen, nach welcher unmittelbar, das ist, ohne Ritornell, der Allegrosatz anfängt. Dieses Allegro hat gewöhnlich zwey Hauptperioden, die ohne sonderliche Abweichung eben die Beschaffenheit haben, wie die beyden ersten Hauptperioden der im 84sten §. beschriebenen Form.

Diese Form ist in dem Falle sehr brauchbar, wenn der Dichter den stärkern Ausdruck der Empfindung in den zweyten Satz der Arie gelegt hat.

Anmerkung.

Die verschiedenen Abweichungen von dieser Form, so wie überhaupt diejenigen ungewöhnlichern Formen der Arie, zu welchen der Tonsetzer zuweilen durch den zu bearbeitenden Text, und durch die in demselben enthaltenen besondern Wendungen veranlaßt wird, muß sich der Anfänger durch fleißiges Studium der Partituren guter Meister bekannt zu machen suchen.

§. 88.

Wenn zwey Personen in einem solchen Tonstücke ihre Empfindungen, jede aber nach ihrer individuellen Art schildern, so nennet man es ein Duet.

Das Duet hat zwar eben dieselben Hauptperioden, und eben der Gang der Modulation, wie die Arie; der einzige mechanische Unterschied scheint blos dieser zu seyn, daß die melodischen Theile bald unter diese, bald unter jene singende Person vertheilt sind, oder daß beyde zuweilen mit gleich stark hervorstechenden Melodien einige Zeit zusammen fort singen. Allein so ähnlich die äußerliche Einrichtung des Duets der Einrichtung der Arie zu seyn scheint, so verschieden ist die wirkliche Bearbeitung des ersten von der Bearbeitung der leztern; denn das Duet ist

poly=

polyphonisch, *) das ist, es muß auf diejenige Art erfunden werden, die ich auf der 87sten Seite des zweyten Theils beschrieben habe.

Es gehört unter die schwersten, und die höchsten Kenntnisse der Kunst voraussetzenden Arbeiten des Tonsetzers, zwey Personen, jede nach ihrer besondern Art in einem Perioden vereint, ihre Empfindungen darstellen zu lassen; oder zwey Melodien zu erfinden, von denen keine den Vorzug vor der andern hat, und die bey aller Verschiedenheit des Ausdrucks, den sie oft enthalten müssen, ein gut zusammenhängendes Ganzes ausmachen. Daher ist das Duet blos ein Gegenstand der Bearbeitung des schon völlig gebildeten Tonsetzers.

Graun hat in dieser Art der Tonstücke ganz vorzügliche Meisterstücke geliefert; und Hiller, wenn er sich auch um die Tonkunst weiter nicht verdient gemacht hätte, würde sich schon dadurch ein großes Verdienst erworben haben, daß er diese Meisterstücke der Kunst der Vergessenheit entrissen, und durch die Veranstaltung des Drucks

*) Polyphonisch oder vielstimmig, zum Unterschiede derjenigen Tonstücke, in welchen das Ideal des Tonsetzers nur in einer einzigen Stimme enthalten ist, und die man homophonische nennet. Siehe die 83ste und folgenden Seiten des zweyten Theils.

derselben Gelegenheit gegeben hat, daß sie allgemeiner bekannt worden sind.

III. Von dem Chore.

§. 89.

Das Chor unterscheidet sich von der Arie nicht allein dadurch, daß der Ausdruck einer bestimmten Empfindung von vielen Personen zugleich, die entweder ein ganzes Volk, oder eine besondere Klasse desselben, eine ganze Kirchengemeinde u. dergl. vorstellen, dargestellet wird; sondern auch dadurch, daß seine melodischen Theile ganz anders beschaffen seyn müssen, als bey der Arie. Die melodischen Theile, aus welchen die Arie bestehet, müßen nothwendig völlig, und auf das bestimmteste ausgebildet seyn, weil sie die Empfindung einer einzigen Person enthalten, die diese Empfindung auf ihre eigene individuelle Art darstellt. Im Chore hingegen dürfen die melodischen Theile den höchsten Grad der Ausbildung nicht haben, weil sie die Darstellung der Empfindung einer ganzen Menge enthalten sollen; daher müssen die melodischen Theile des Chors sich mehr durch innere Kraft, als durch die höchste Ausbildung oder Feinheit des Ausdruckes auszeichnen.

§. 90.

§. 90.

Das Chor ist eine der schwersten Arbeiten des Tonsetzers, und zwar nicht, wie viele Anfänger glauben, blos deswegen, weil er dabey an einen reinen vierstimmigen Satz gebunden ist, den er nicht so willkührlich, wie bey Instrumentalstücken mit dem zwey oder dreystimmigen Satze verwechseln kann; auch nicht deswegen, weil der Text ohne Zerreißung seines Zusammenhanges, und ohne logische Fehler jeder der vier Hauptstimmen untergelegt werden muß; sondern die größte Schwierigkeit bestehet darinne, daß der Tonsetzer bey der Erfindung der Anlage seines Chors nach der schon vorhin genannten, und im zweyten Theile S. 87. beschriebenen polyphonischen Art verfahren muß.

§. 91.

In der geistlichen Cantate erscheint das Chor in zweyerley Gestalten, denn es ist in dieser Art der Singstücke entweder in der gebundenen oder fugenartigen Schreibart, oder in der Art des freyen und galanten Stils gearbeitet. In der Oper, und in solchen Cantaten, die nicht besonders der Erbauung gewidmet sind, bedient man sich gewöhnlicher Weise nur der lezten Art.

§. 92.

§. 92.

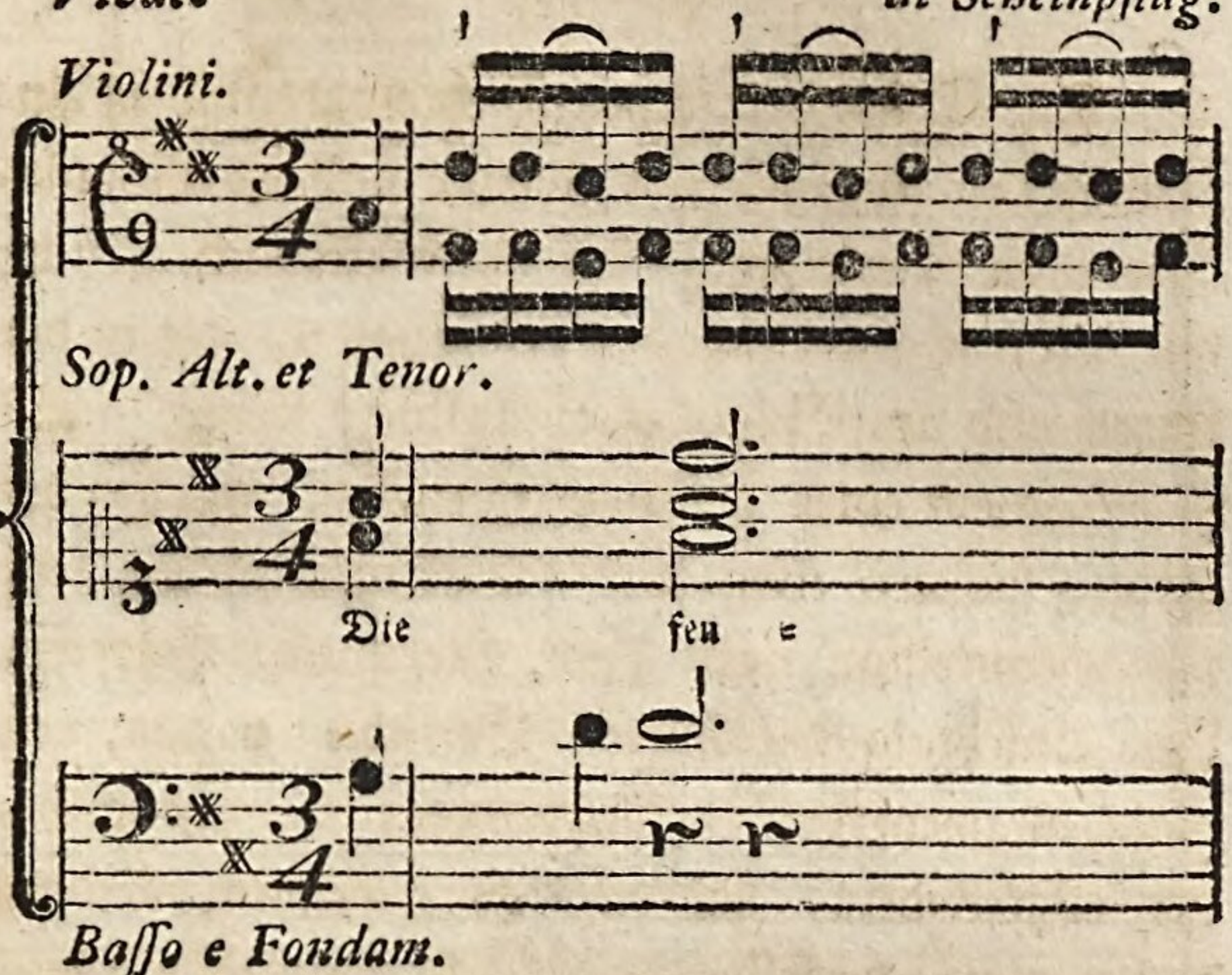
Die Chöre der freyen Schreibart sind in Ansehung der Anzahl, der Form, und der Modulation ihrer Perioden, der Arie ziemlich gleich; nur bedient man sich bey den Chören, die in der Mitte und am Ende der Singstücke stehen, nicht so allgemein eines Anfangsritornells, wie bey der Arie, sondern man läßt die Singstimmen sehr oft unmittelbar nach dem Recitative eintreten. In Ansehung der innern Einrichtung hingegen giebt es zweyerley Behandlungsarten, die entweder abgesondert, das ist, so gebraucht werden, daß nur eine derselben durch das ganze Chor hindurch herrschend ist, oder sie werden beyde zusammen im Chore vereinigt.

Die erste dieser Behandlungsarten eines Chors in der freyen Schreibart bestehet darinne, daß die Singstimmen in Ansehung der melodischen Figuren sehr unausgebildet sind, und nur die Töne der Harmonie ohne melodische Verzierungen enthalten, wobey aber die Instrumente sich vermittelst solcher melodischen Figuren fortbewegen, die dem Ausdrucke der vorhandenen Empfindung entsprechen; z. E.

Vivace.

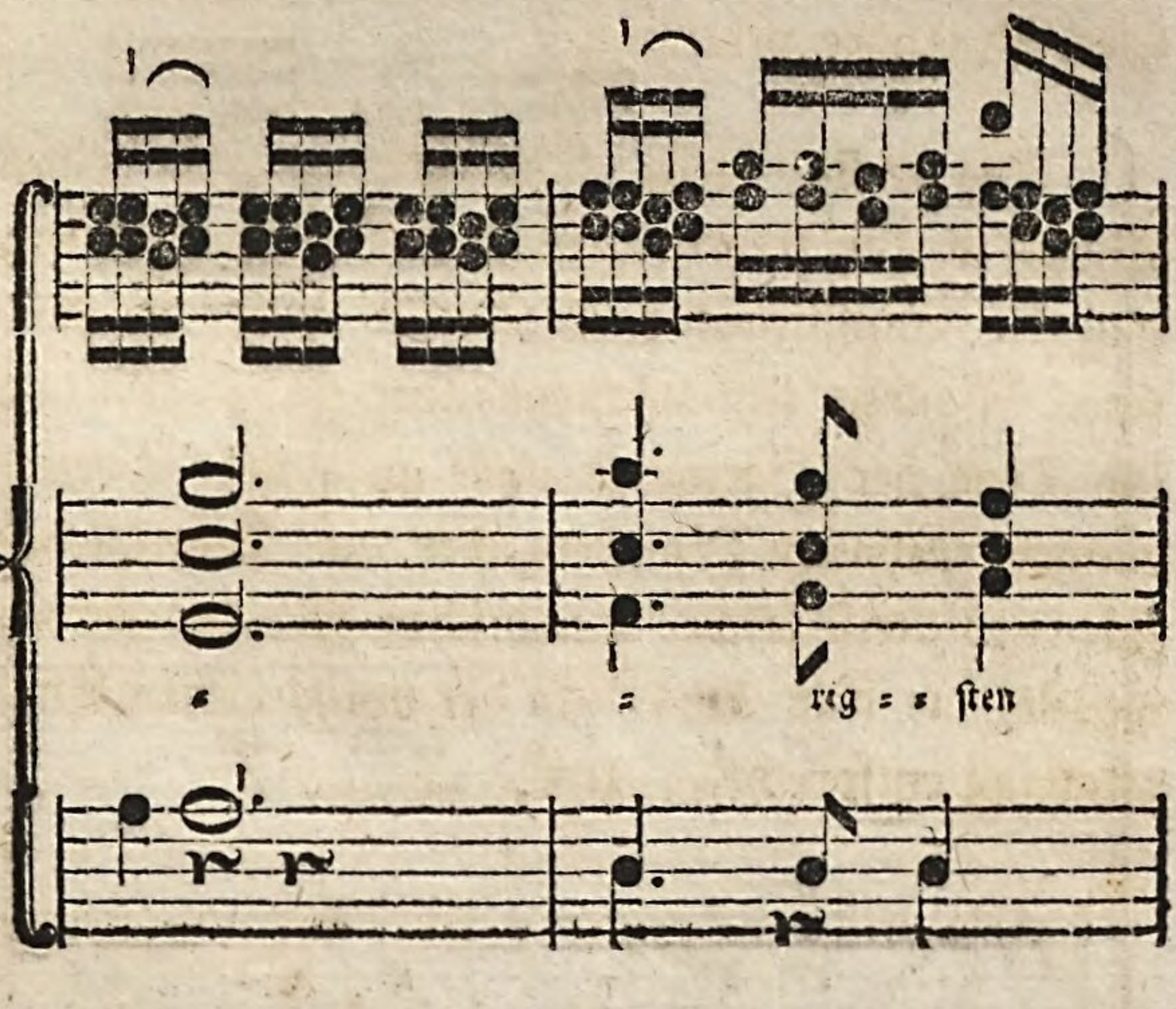
Vivace *di Scheinpflug.*

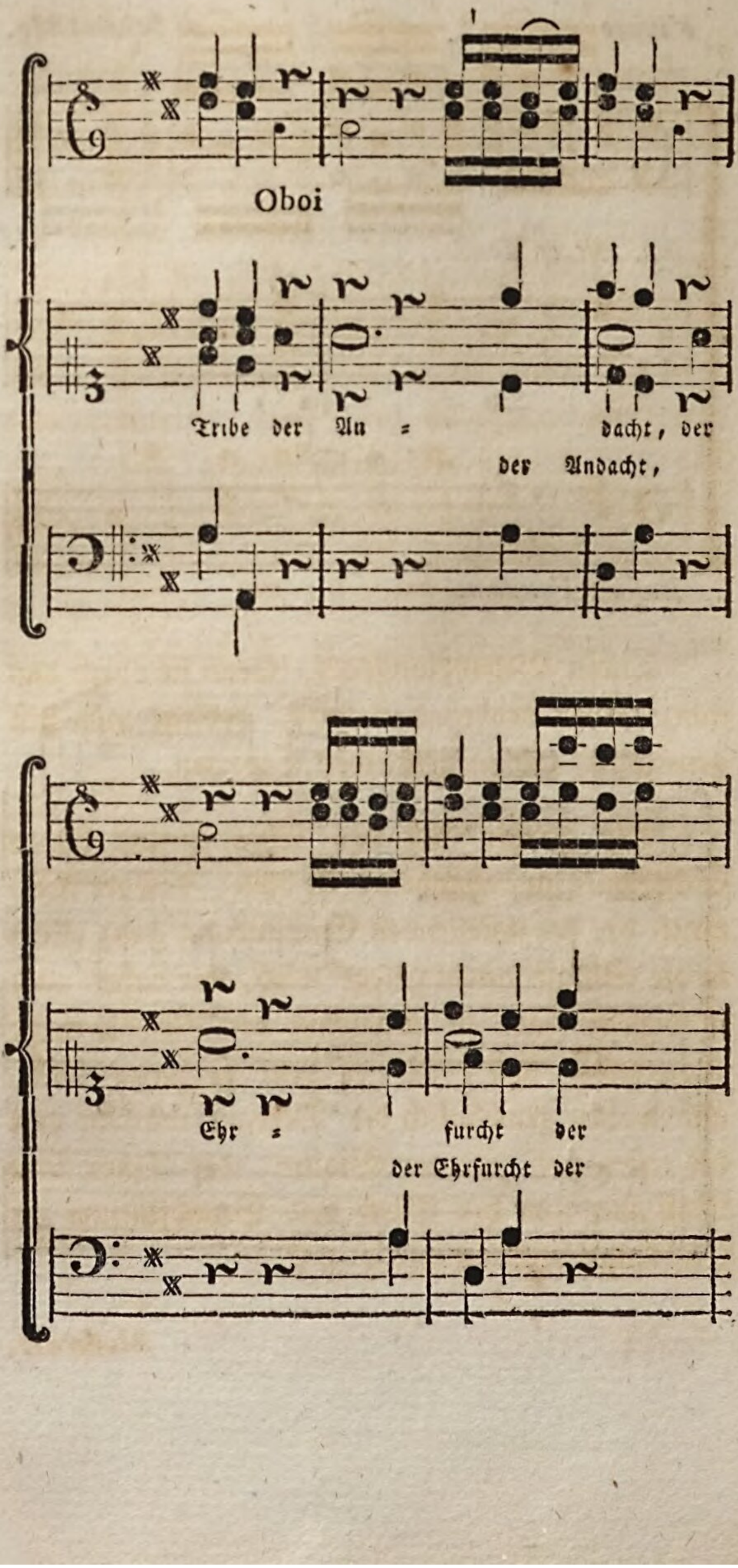
Violini.

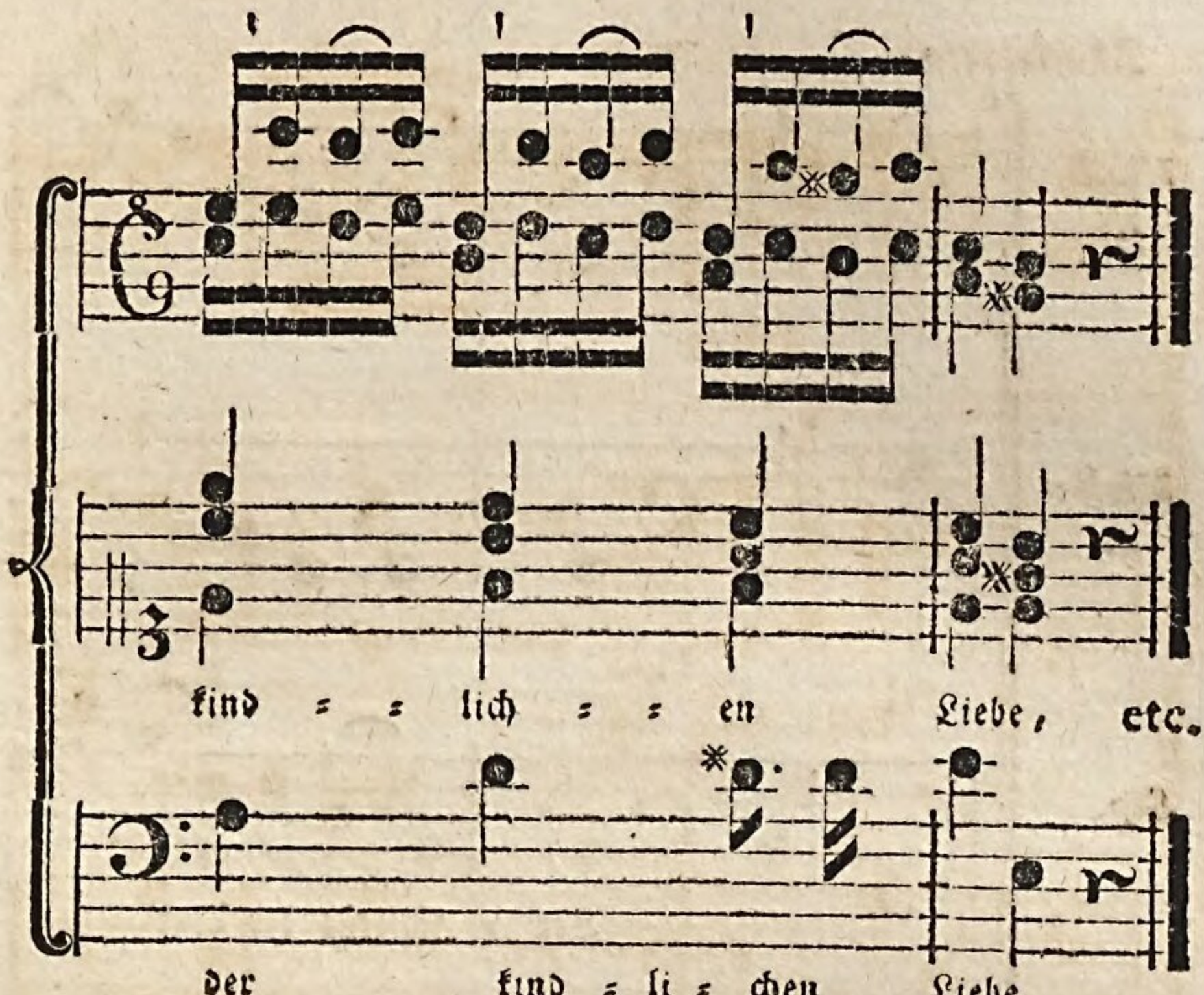


Sop. Alt. et Tenor.

Basso e Fondam.




Oboi
Tribe der An = dacht, der
der Andacht,
Ehr = furcht der
der Ehrfurcht der



Dieser Behandlungsart, wenn sie durch das ganze Chor beybehalten wird, bedient man sich gewöhnlich nur in geistlichen Cantaten.

Die zweyte Art das Chor in der freyen Schreibart zu behandeln, ist diese, daß der Ausdruck der darzustellenden Empfindung ganz allein in die Singstimmen gelegt wird, die daher auch in diesem Falle in Ansehung der Melodie mehr ausgebildet sind, als in dem vorhergehenden, und wobey gewöhnlich der Discant und Alt von der ersten und zweyten Violine, der Tenor und Baß aber von der Viole und Grundstimme im Einklange begleitet wird; z. E.

Moderato.

Moderato.

Violi 1.

Violi: 2.

Sop.

Ver = schließt die Quel = le

Alt.

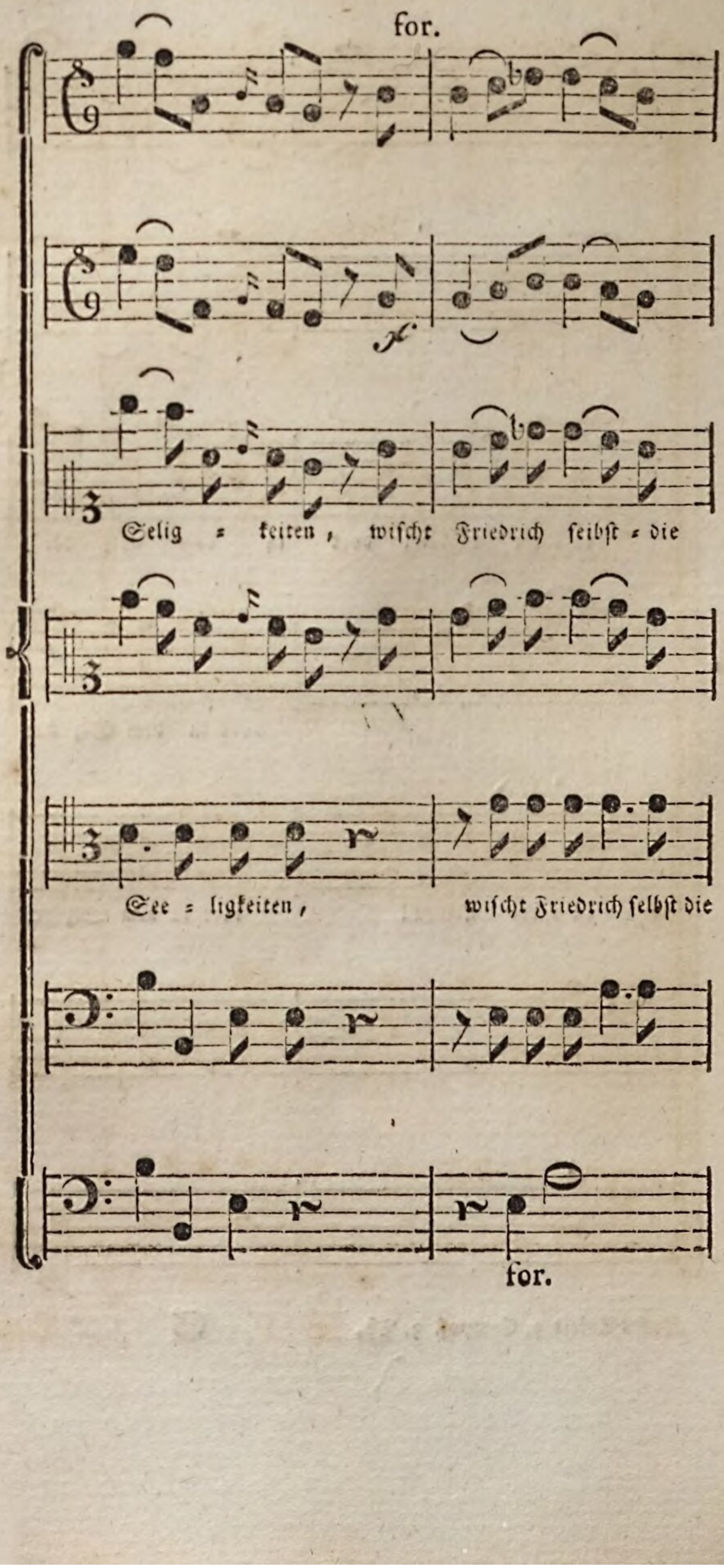
Ten.

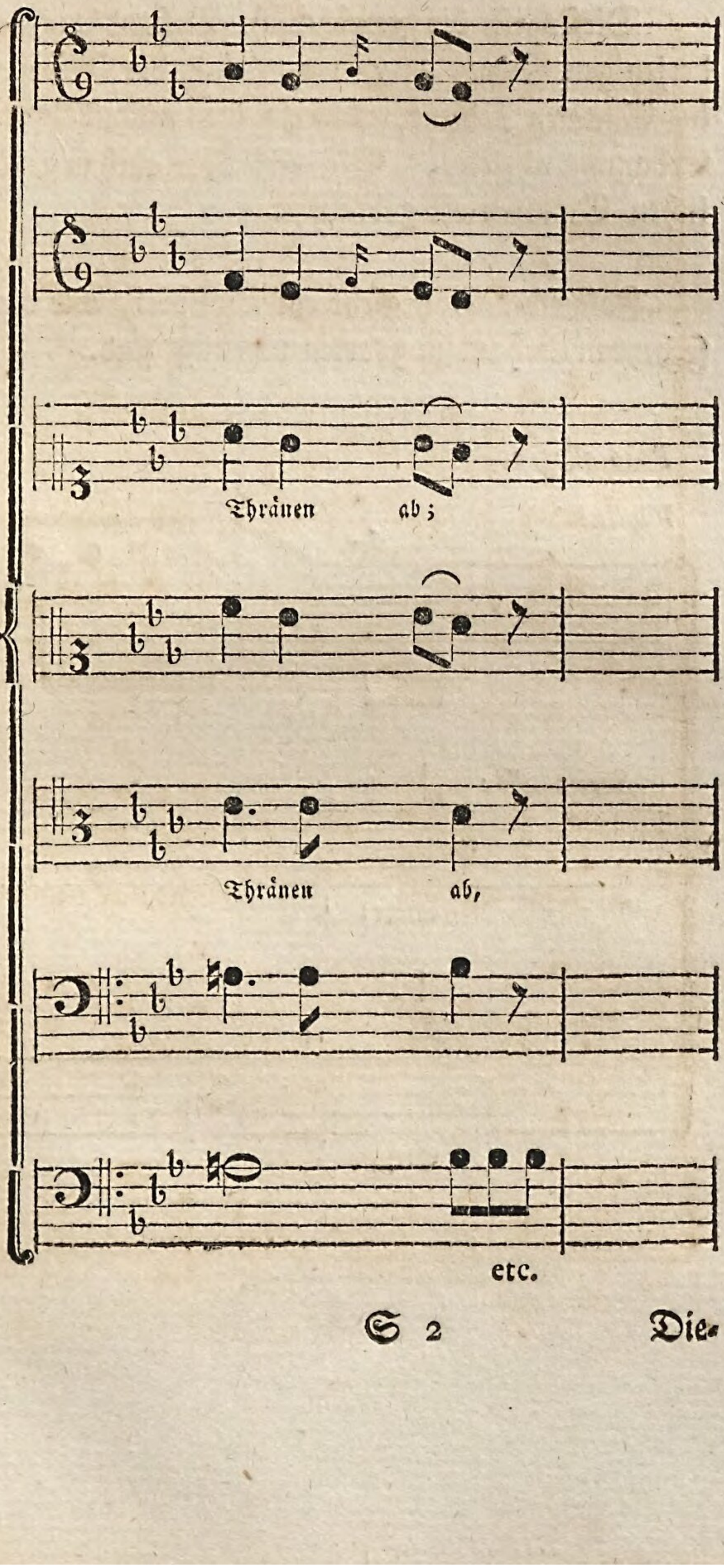
Ver = schließt die Quelle

Baß.

Fond.

eu = rer Leiden! dort in dem Siz der
dort in dem Siz der
eu = rer Leiden!
dort in dem Siz der


for.
Selig = keiten, wischt Friedrich selbst = die
See = ligkeiten, wischt Friedrich selbst die
for.

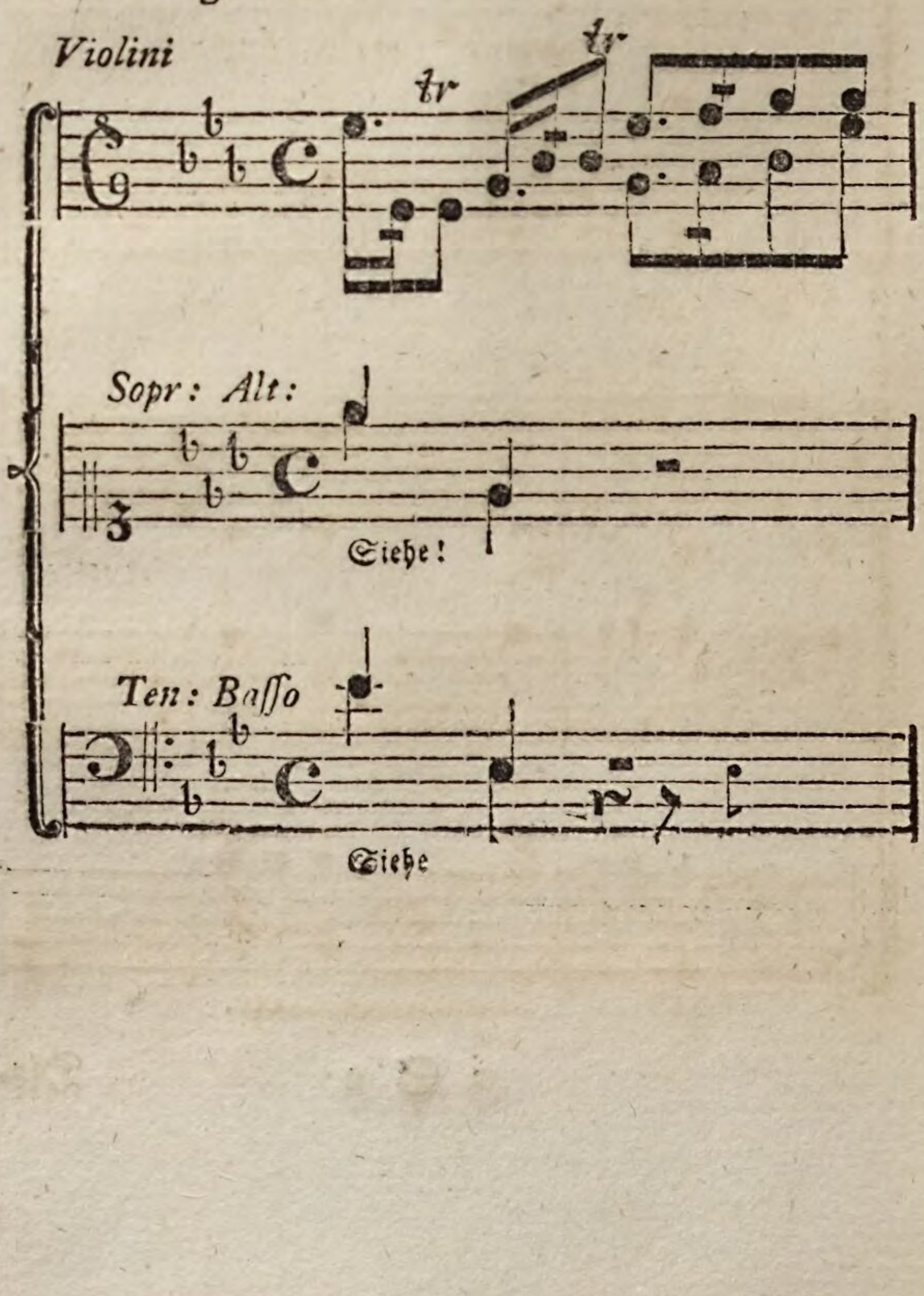


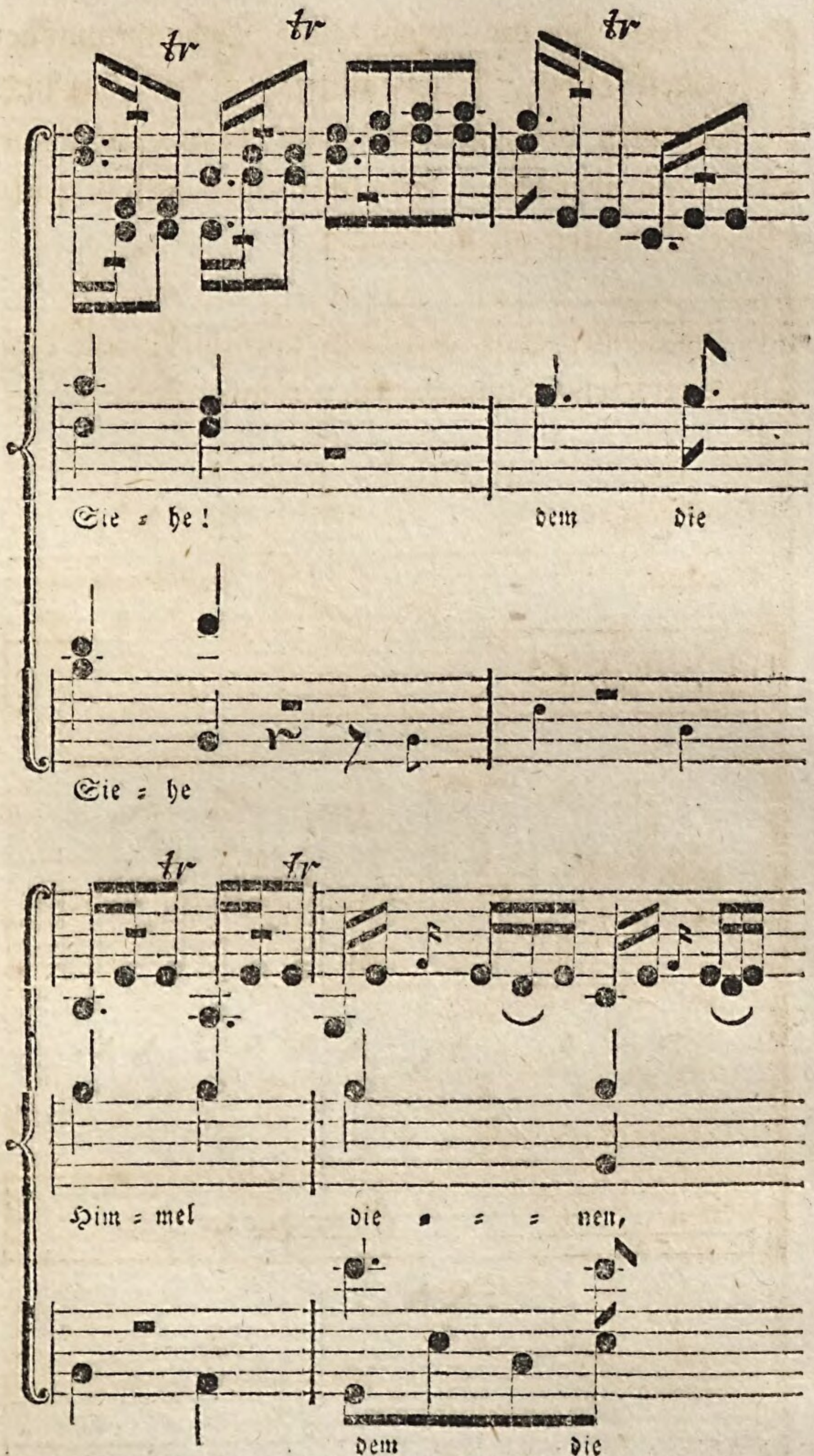
etc.

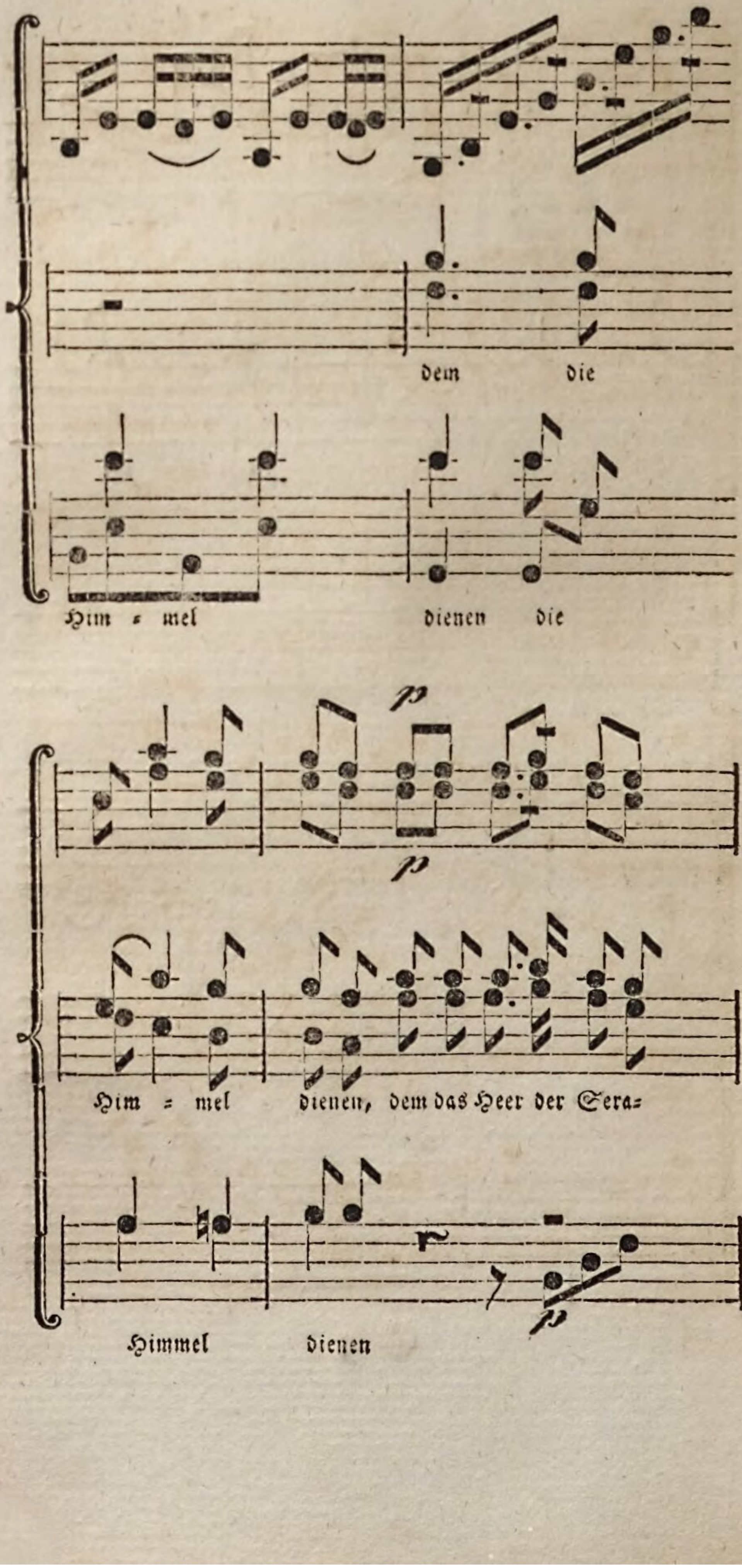
Dieses ist die gewöhnliche Behandlungsart derjenigen Chöre, deren man sich in der Oper und in Cantaten bedient, die nicht unmittelbar zur Erbauung abzielen. Sie wird aber auch in geistlichen Cantaten oft gebraucht.

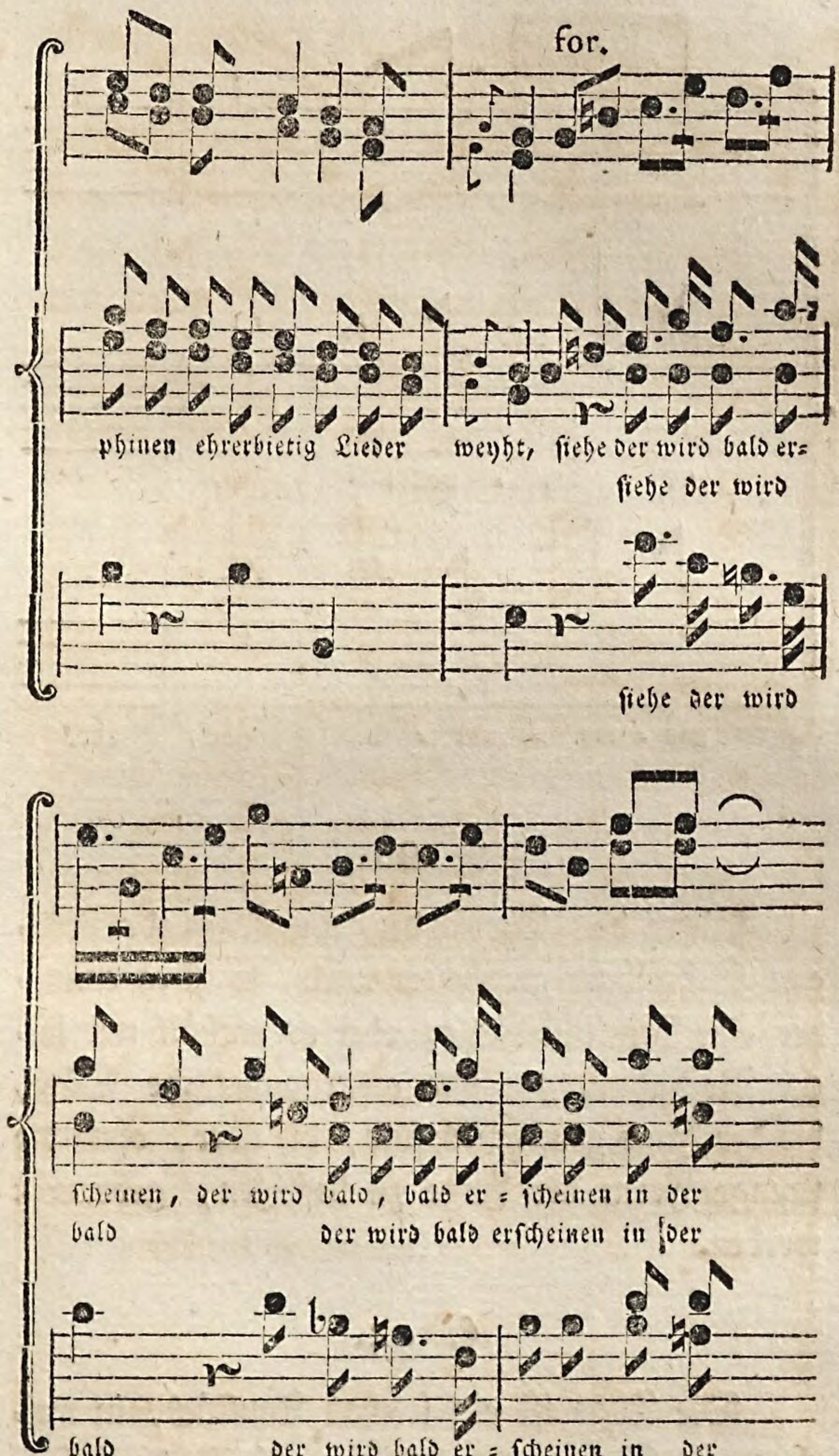
Folgender Satz giebt ein Beyspiel, wie diese beyden Behandlungsarten vereinigt sind.

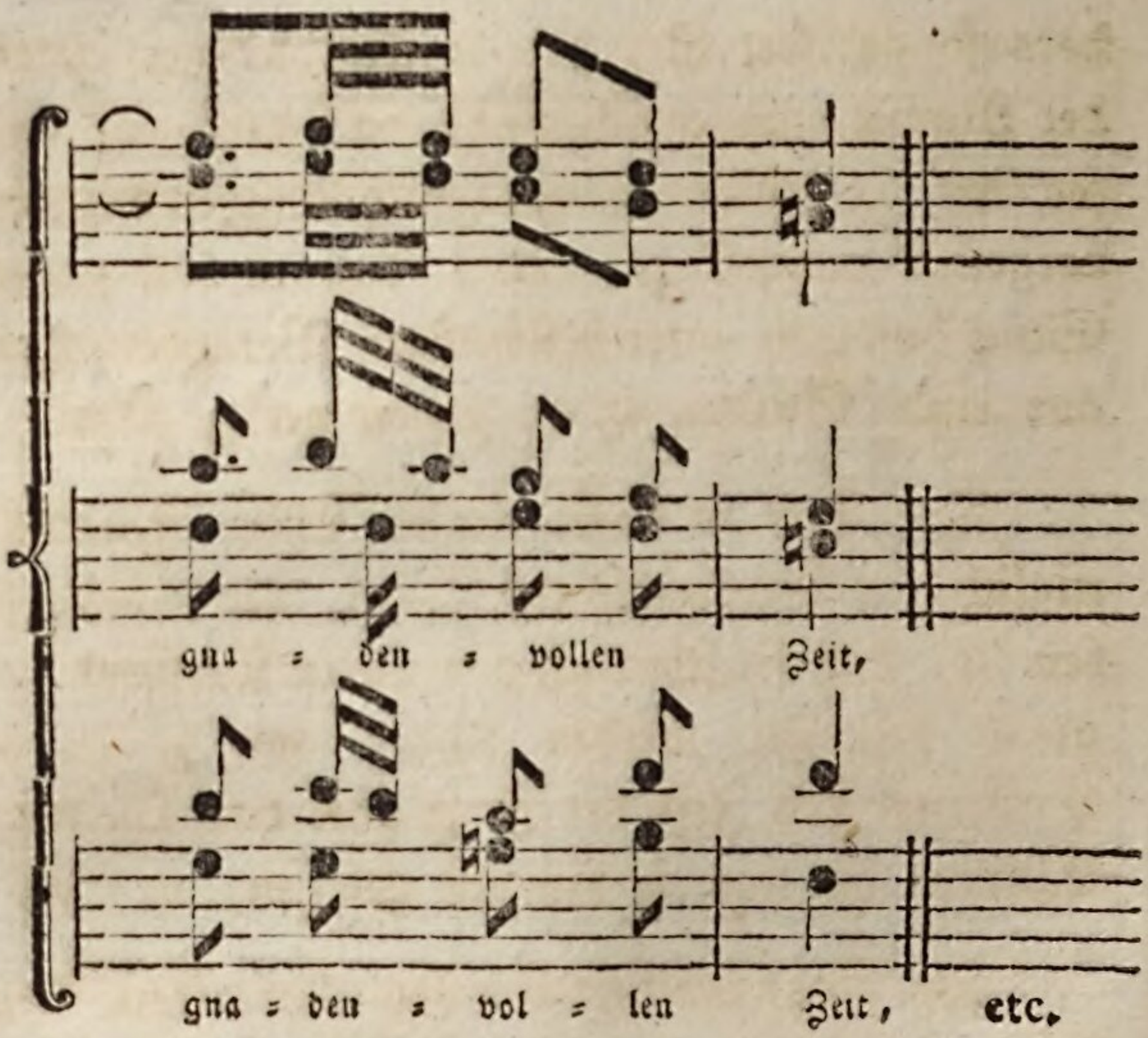
Poco allegro.




tr
tr
tr
Sie = he!
dem
die
Sie = he
tr
tr
Him = mel
die = = = nen,
dem
die


dem die
Him = mel dienen die
p p
Him = mel dienen, dem das Heer der Sera=
Himmel dienen


for.
phinen ehrerbietig Lieder weyht, siehe der wird bald er=
siehe der wird
siehe der wird
scheinen, der wird bald, bald er = scheinen in der
bald der wird bald erscheinen in der
bald der wird bald er = scheinen in der



§. 93.

Wenn das Chor in der gebundenen oder strengen Schreibart gearbeitet wird, so ist es entweder eine förmliche Fuge; oder es enthält nur solche Nachahmungen und contrapunctische Sätze, die der Fuge gewöhnlich sind, die aber, ohne die strenge Form der Fuge zu befolgen, gebraucht werden.

§. 94.

Die Fuge ist ein solches Tonstück, in welchem ein Satz oder melodischer Theil, der beson-

ders

ders so gebildet ist, das er verschiedener Arten der Nachahmungen fähig ist, nach gewissen, dieser Art Tonstücken ganz eigenthümlichen Regeln dergestalt ausgeführt wird, daß er das ganze Stück hindurch unter beständigen Veränderungen aus einer Stimme in die andere versezt wird.

Der Text zu dieser Art der Chöre ist gemeiniglich eine Stelle aus der Bibel, die so beschaffen ist, daß sie schicklich von vielen Personen zugleich gesungen werden kann; wie z. B. in Grauns Tod Jesu die Fuge über das Dictum: Christus hat uns ein Fürbild gelassen, u. s. w.

Die Fuge erfordert eine von allen andern Tonstücken gänzlich abweichende Einrichtung, und wird nach Regeln behandelt, die ihr ganz allein eigenthümlich sind. Derjenige angehende Tonsezer, dem daran gelegen ist, in das Innerste der Sezkunst einzudringen, muß nothwendig, nachdem er einige Fortschritte in der freyen Schreibart gemacht hat, sich eine gründliche Kenntniß der Fuge zu erwerben suchen; und hierzu findet er die beste Anleitung in **Marpurgs Abhandlung von der Fuge.**

§. 95.

Das Chor kann aber auch in der strengen Schreibart gearbeitet seyn, ohne in der eigentli-

chen Form der Fuge zu erscheinen. In diesem Falle enthält es fugenähnliche Sätze, und Nachahmungen im doppelten Contrapuncte, ohne daß just nur ein einziger Hauptsatz herrschend ist, und ohne daß die Sätze an eine gewisse bestimmte Ordnung gebunden sind, in der sie eintreten, oder nach einander folgen müssen. Allein es gehört zur Bearbeitung dieser Art Chöre, in welche man auch metrische Texte einzukleiden pflegt, eben sowohl eine gründliche Kenntniß aller Arten der Nachahmungen und des doppelten Contrapunctes, als zur Fuge selbst.

Weil diese Art Chöre nicht allzuhäufig vorkommen, will ich, um den angehenden Tonsetzer mit der Setzart derselben bekannt zu machen, einen solchen kurzen Satz als Beyspiel einrücken.

Poco

Poco allegro.

Violi 1.

Violi: 2.

Sop.

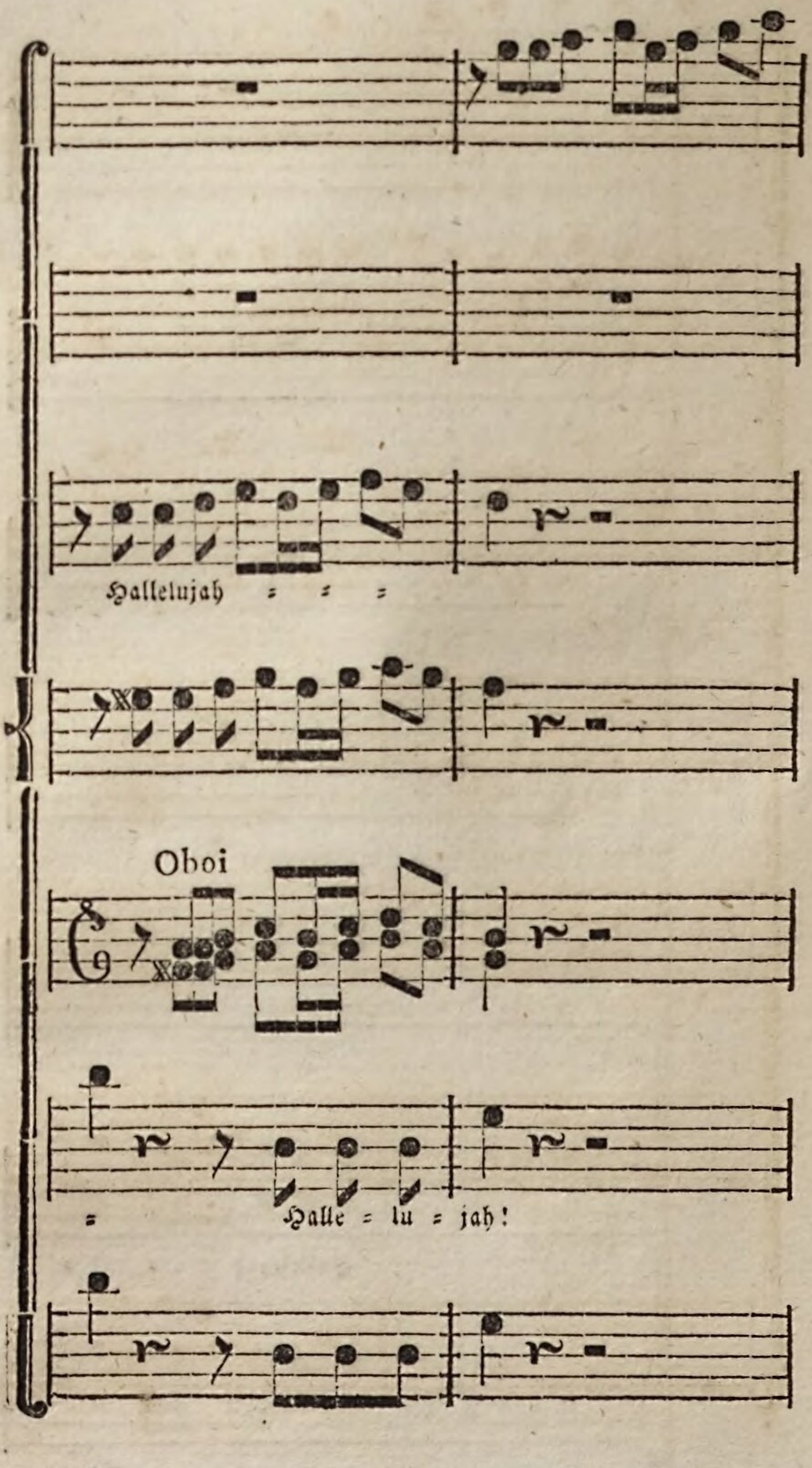
Alt.

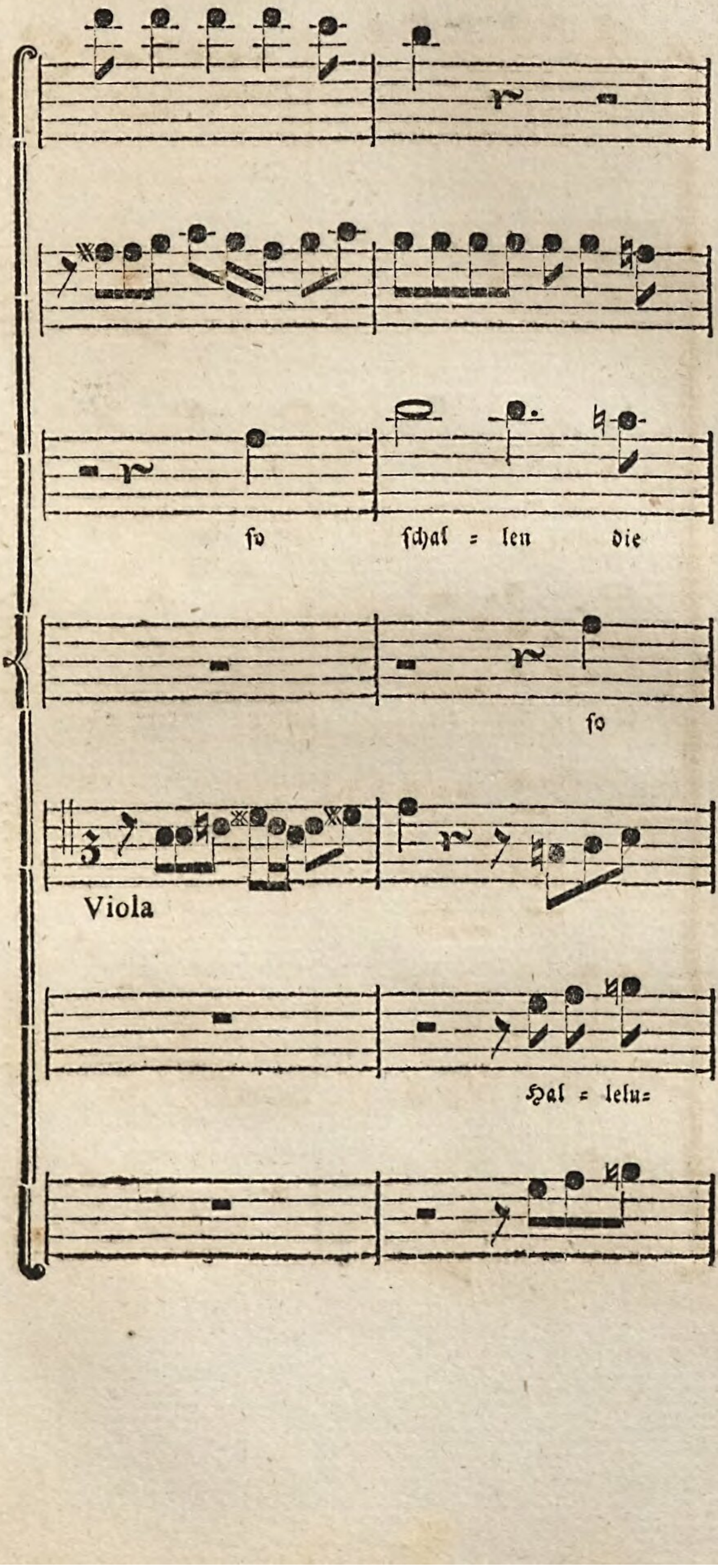
Ten.

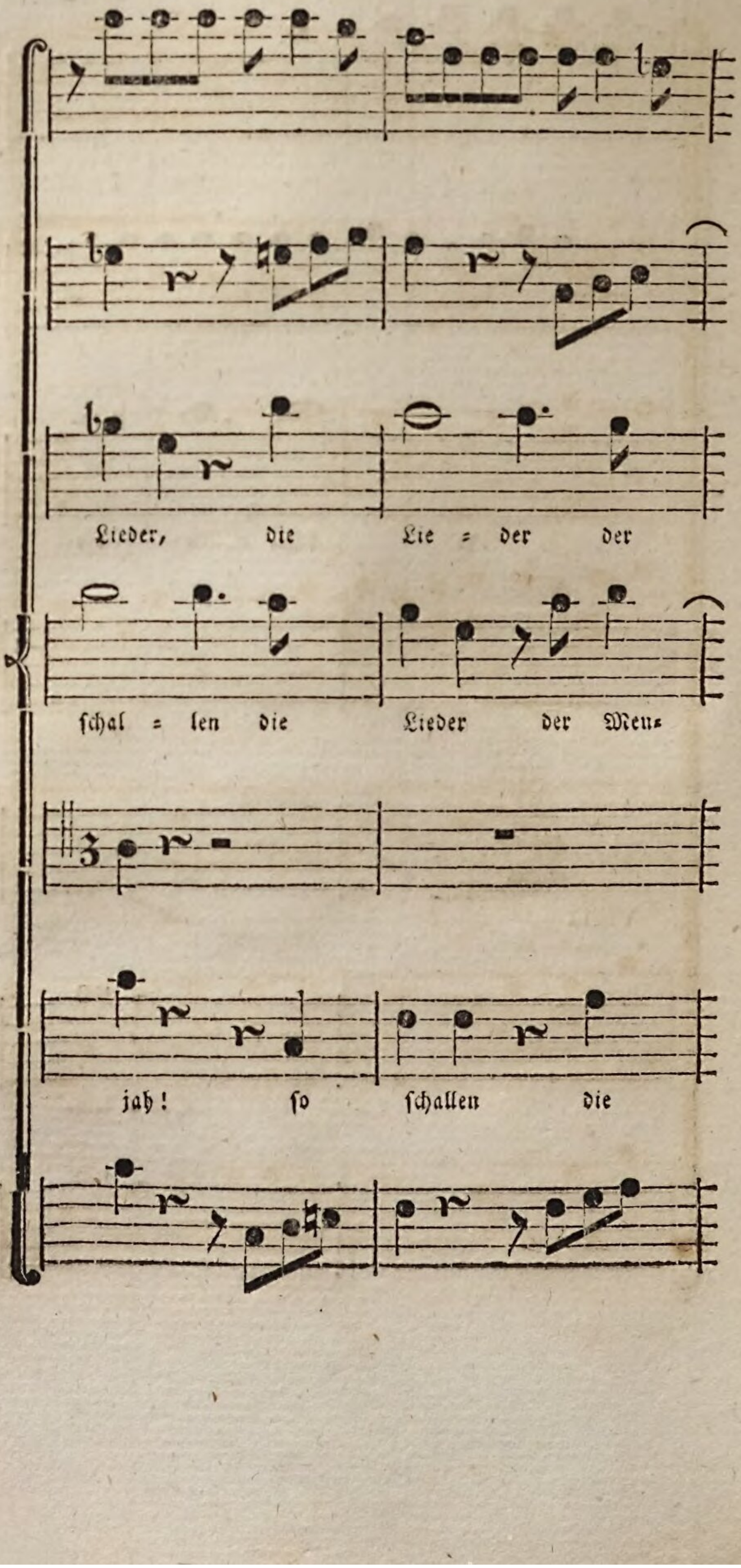
Baſ.

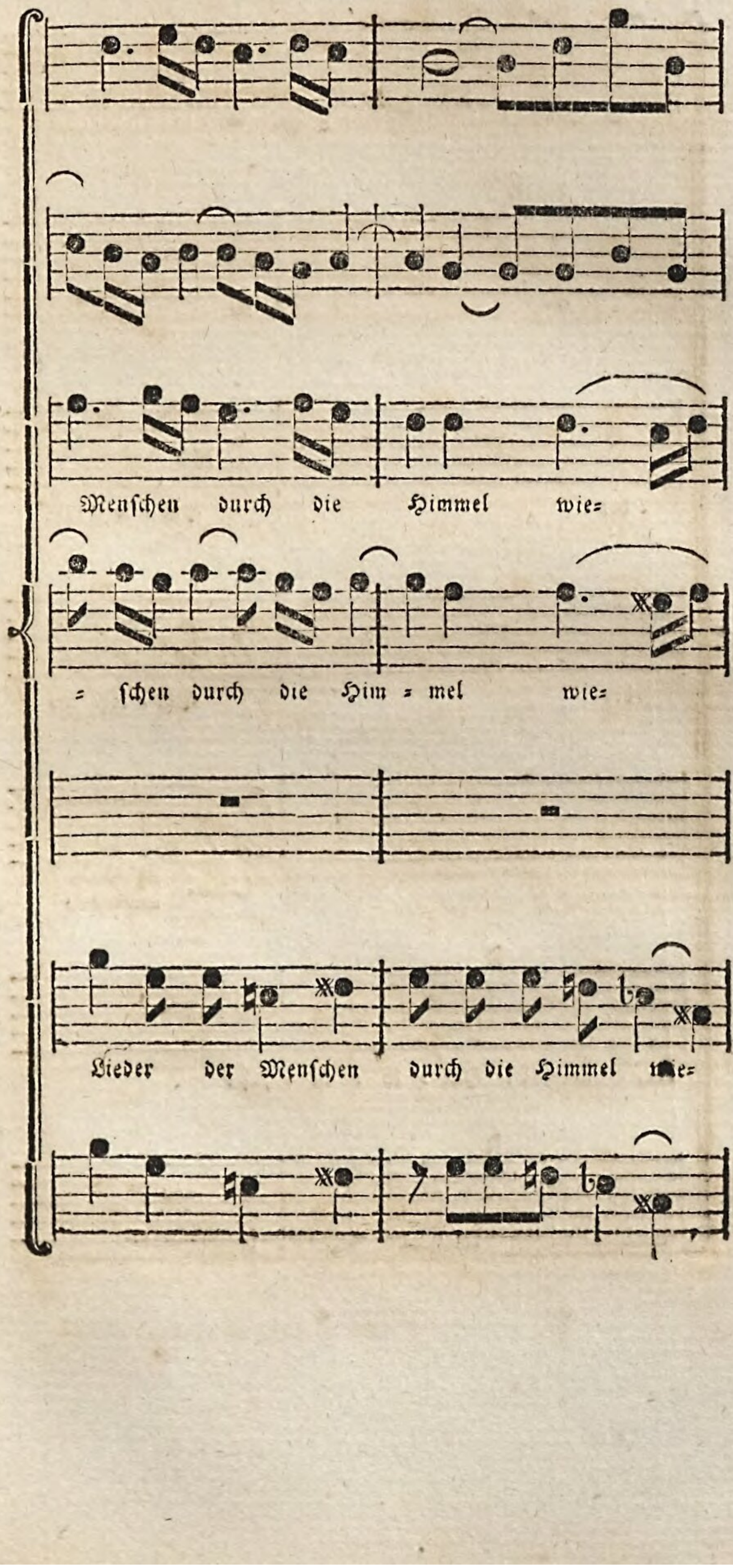
Hallelujah = =

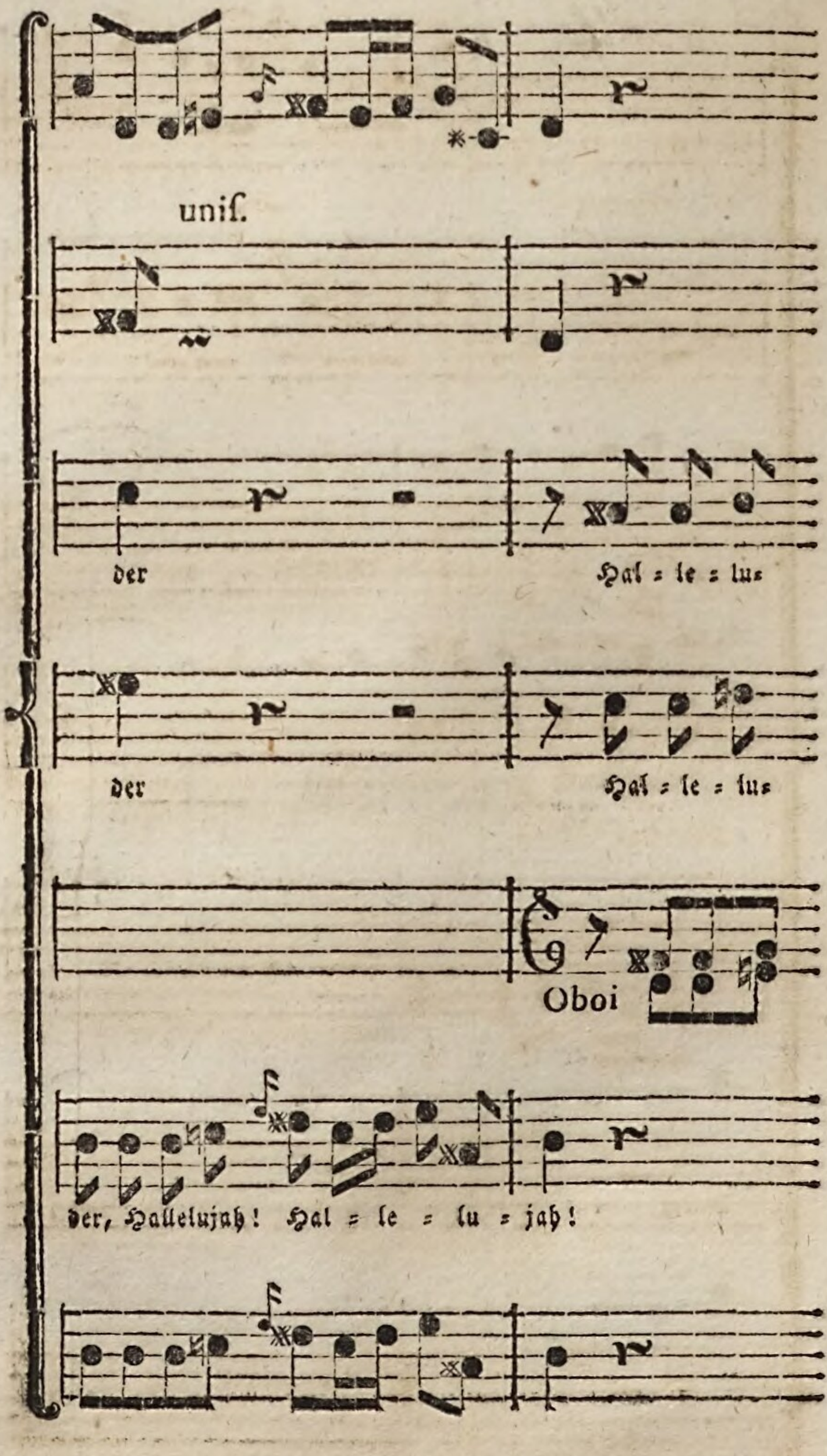
Fond.


Hallelujah
Oboi
Halle = lu = jah!


so schal = len die
so
Viola
Hal = lelu=

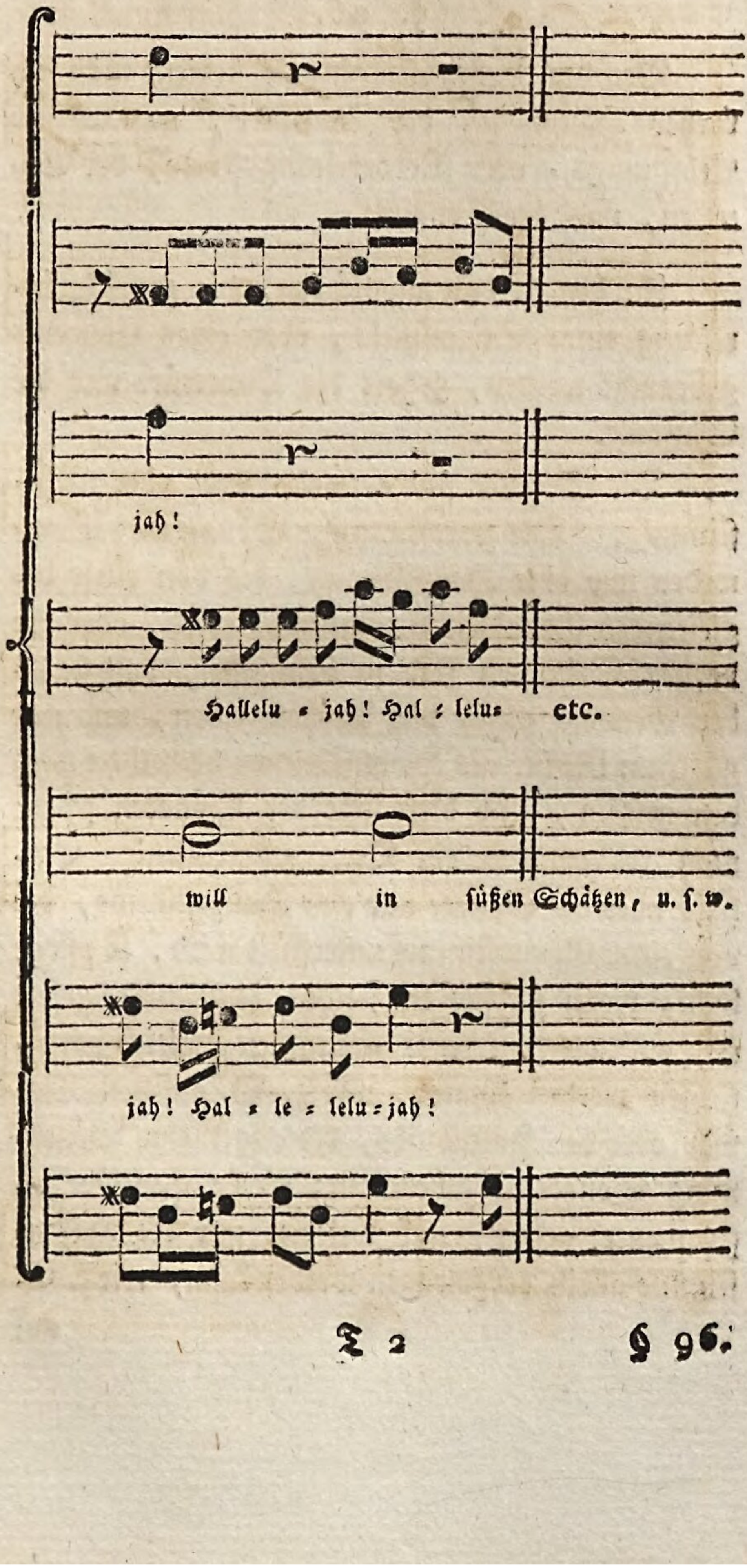

Lieder, die Lie = der der
schal = len die Lieder der Men=
jah! so schallen die


Menschen durch die Himmel wie=
= schen durch die Him = mel wie=
Lieder der Menschen durch die Himmel wie=


unis.
der
Hal = le = lu=
der
Hal = le = lu=
Oboi
der, Hallelujah! Hal = le = lu = jah!

jah! Hal=le=lu = jah!
ja! Hal=le=lu = jah!

Hal = le = lu = jah
Choral.
All = da
Hal = le = lu=


jah!
Hallelu = jah! Hal = lelu= etc.
will in süßen Schätzen, u. s. w.
jah! Hal = le = lelu = jah!

§. 96.

Bey der Instrumentalmusik bedient man sich dreyer Hauptarten der Tonstücke, nemlich der Eröffnungs = oder Vorbereitungsstücke, der Sonaten, und der Concerte.

Zu den Eröffnungsstücken, die zur Vorbereitung eines Schauspiels, oder eines Concerts gebraucht werden, gehört die Ouvertüre und die Sinfonie.

Die Sonaten sind entweder zwey oder mehrstimmig. Die zweystimmige Sonate enthält entweder nur eine Hauptstimme, die von einer begleitenden Grundstimme unterstüzt wird, oder die beyden Stimmen sind so beschaffen, daß sie an der Melodie gleich viel Antheil haben, und mit gleichem Rechte als Hauptstimmen betrachtet werden müssen, und diese Art der Sonaten pflegt man insbesondere ein Duet zu nennen. Enthält aber die Sonate nur eine Hauptstimme, die von einer Grundstimme unterstüzt wird, so pflegt man, wenn sie für ein solches Instrument gesezt ist, auf welchem beyde Stimmen zugleich vorgetragen werden können, wie z. B. auf dem Clavier oder der Harmonika, die allgemeine Benennung Sonate beyzubehalten; ist sie aber für Instrumente gesezt, auf welchen nur die Hauptstimme allein vorgetragen werden kann, wie z. B.

auf der Flöte, Violine, u. dergl. so ist man gewohnt, sie insbesondere ein Solo zu nennen. Die mehrstimmigen Sonaten erhalten ihren bestimmtern Namen von der Anzahl der Stimmen, die sie enthalten; daher nennet man die drey, vier, und mehrstimmige Sonate ein Trio, Quatuor und Quintett.

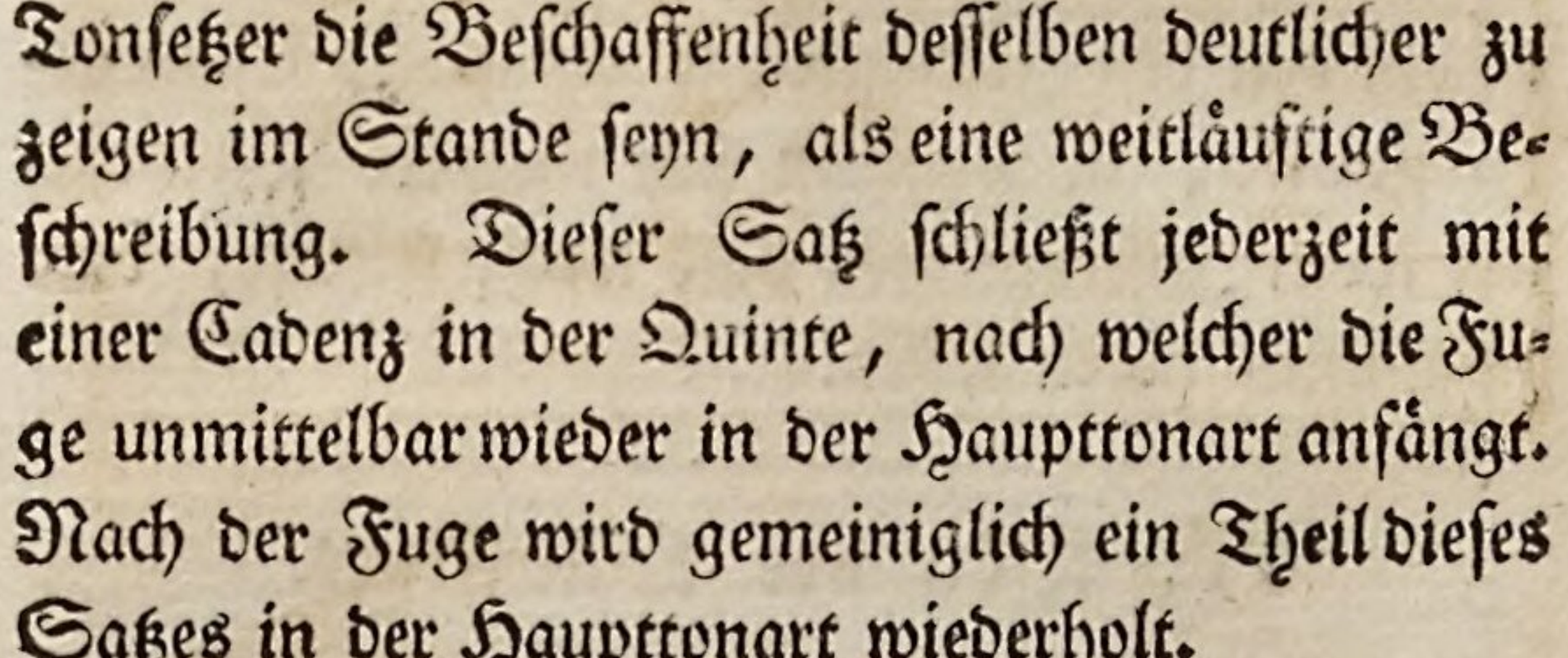
Das Concert ist entweder das gewöhnliche Kammerconcert, mit welchem sich ein Tonkünstler auf seinem Instrumente unter Begleitung eines ganzen Orchesters hören läßt, und welches seinen Namen von der an Höfen der Regenten gebräuchlichen Kammermusik erhalten hat; oder es ist ein von den Italiänern so genanntes Concerto grosso, in welchem sich mehrere Virtuosen auf ihren Instrumenten bald wechselsweise, bald zusammen hören lassen.

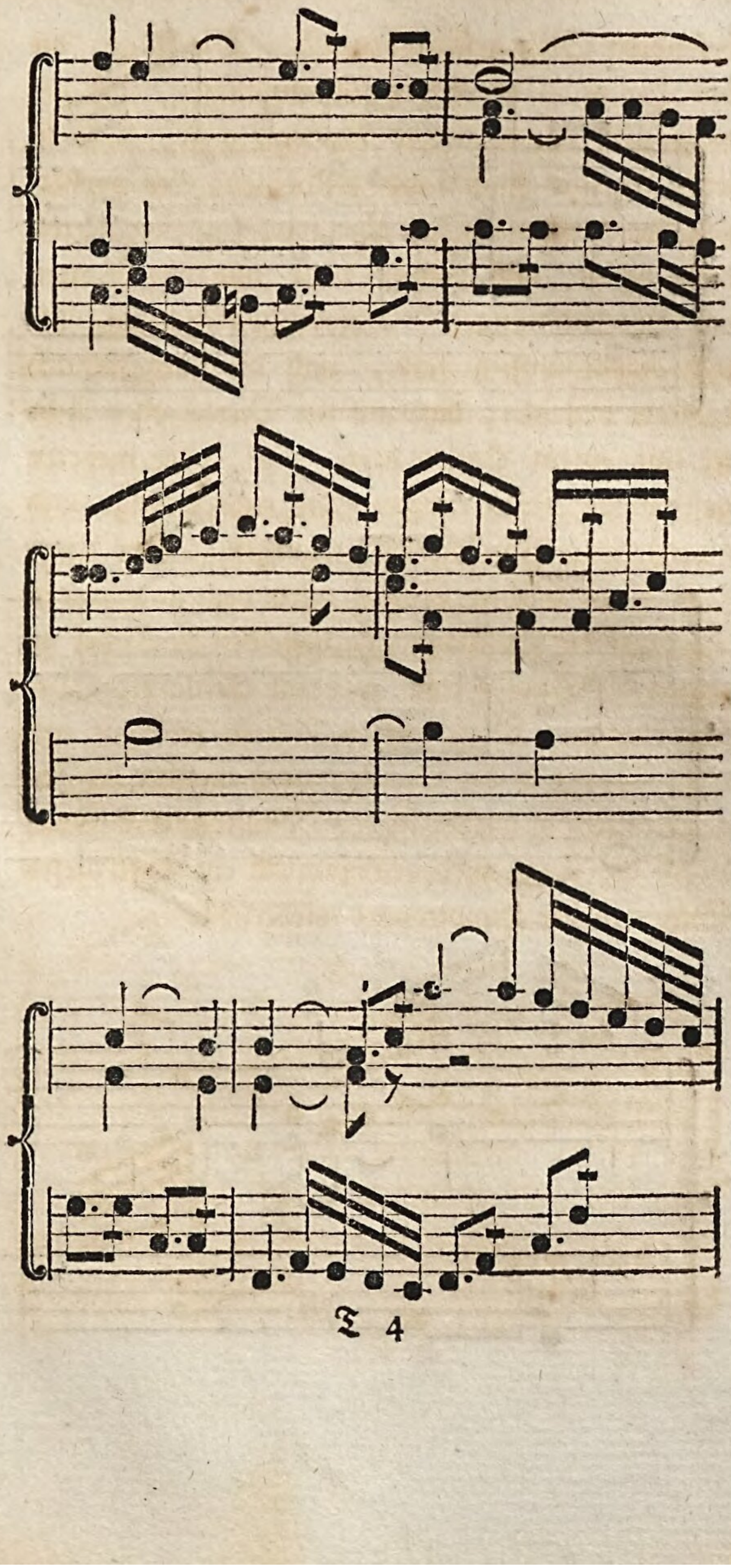
IV. Von der Ouverture.

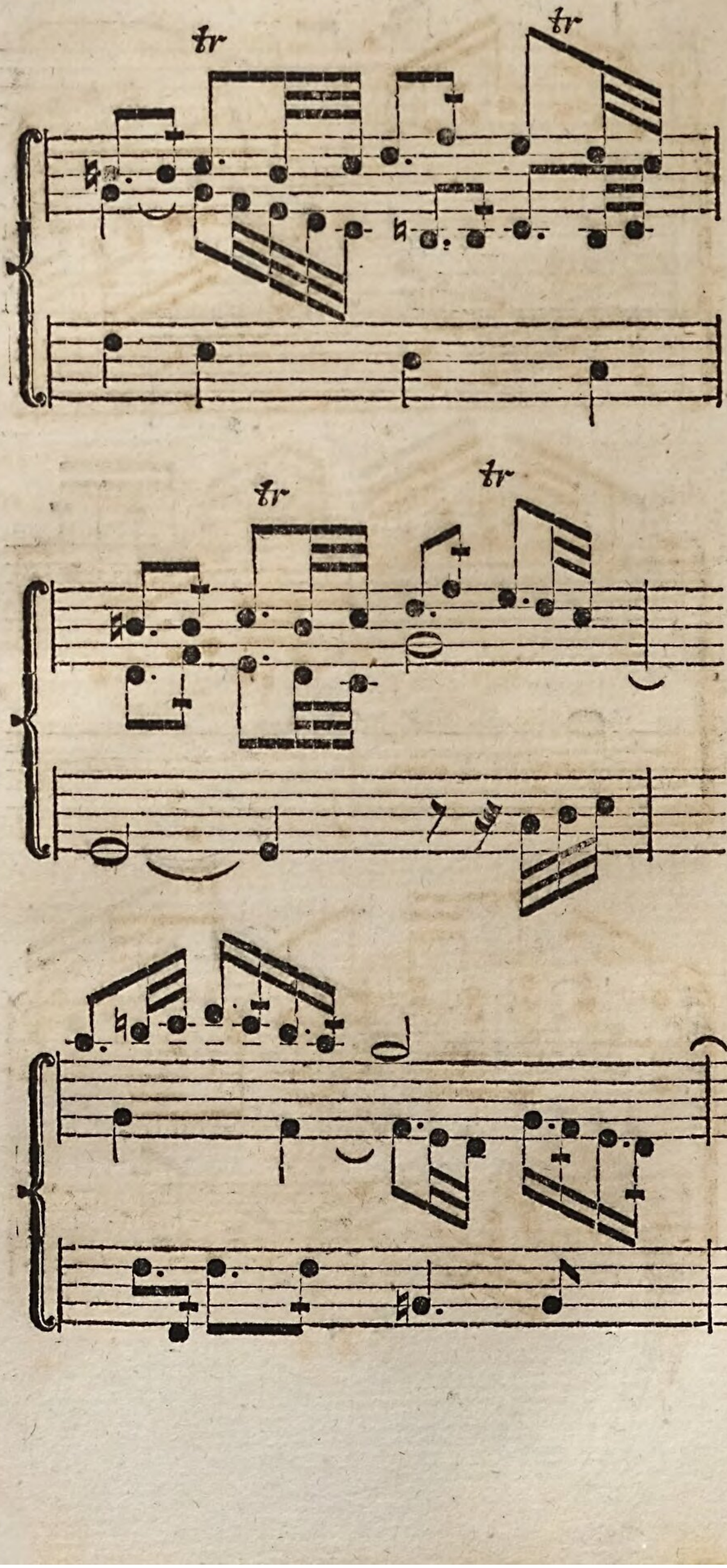
§. 97.

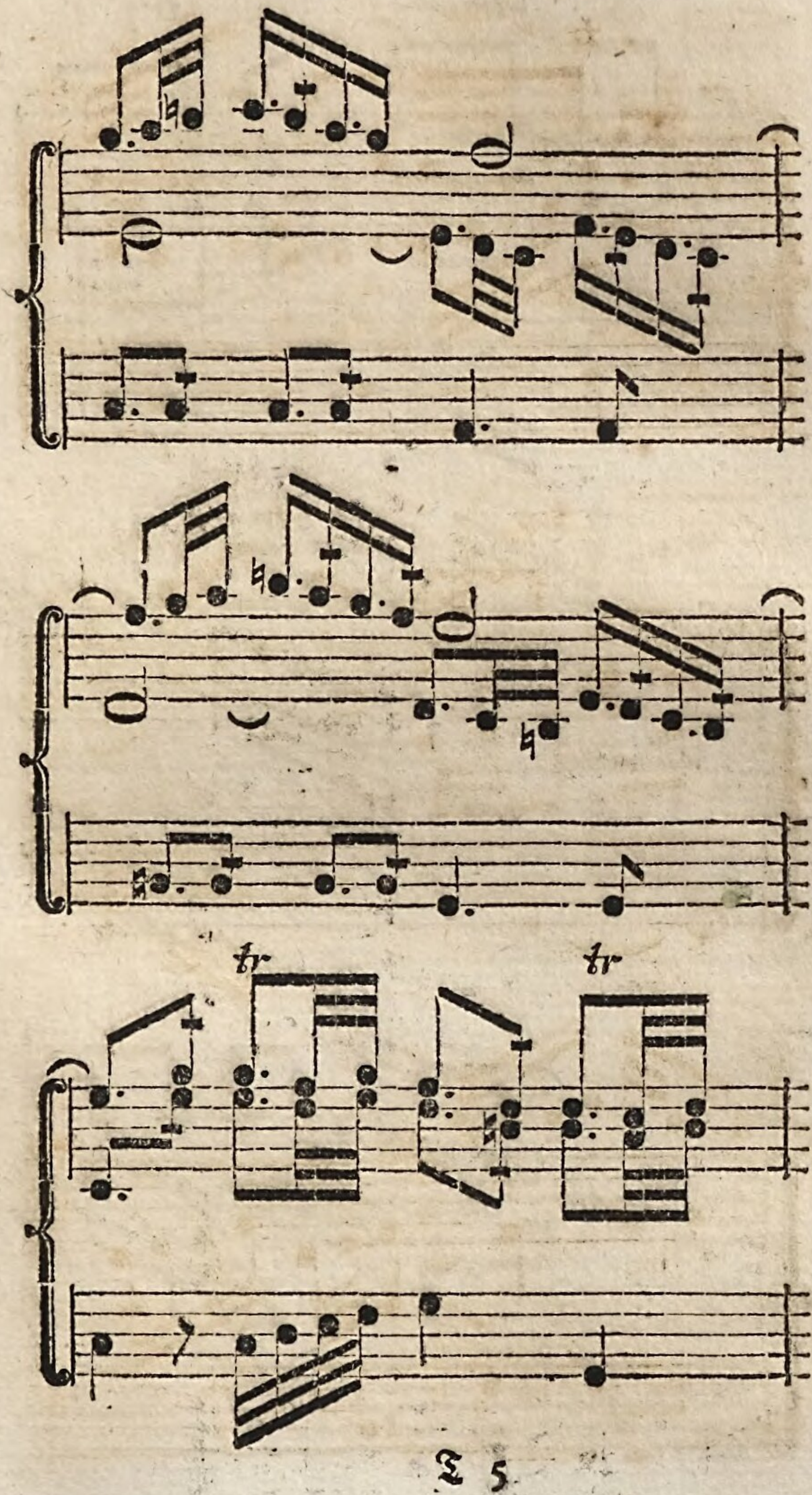
Die Ouverture ist, wie schon ihr Name zu erkennen giebt, französischen Ursprunges, und hat besonders von Lulli eine bestimmte Form erhalten. Sie unterscheidet sich von andern Tonstücken durch eine förmliche Fuge, der aber jederzeit ein kurzer Satz von sehr ernsthaftem und pathetischem Charakter vorher gehet, der in einem

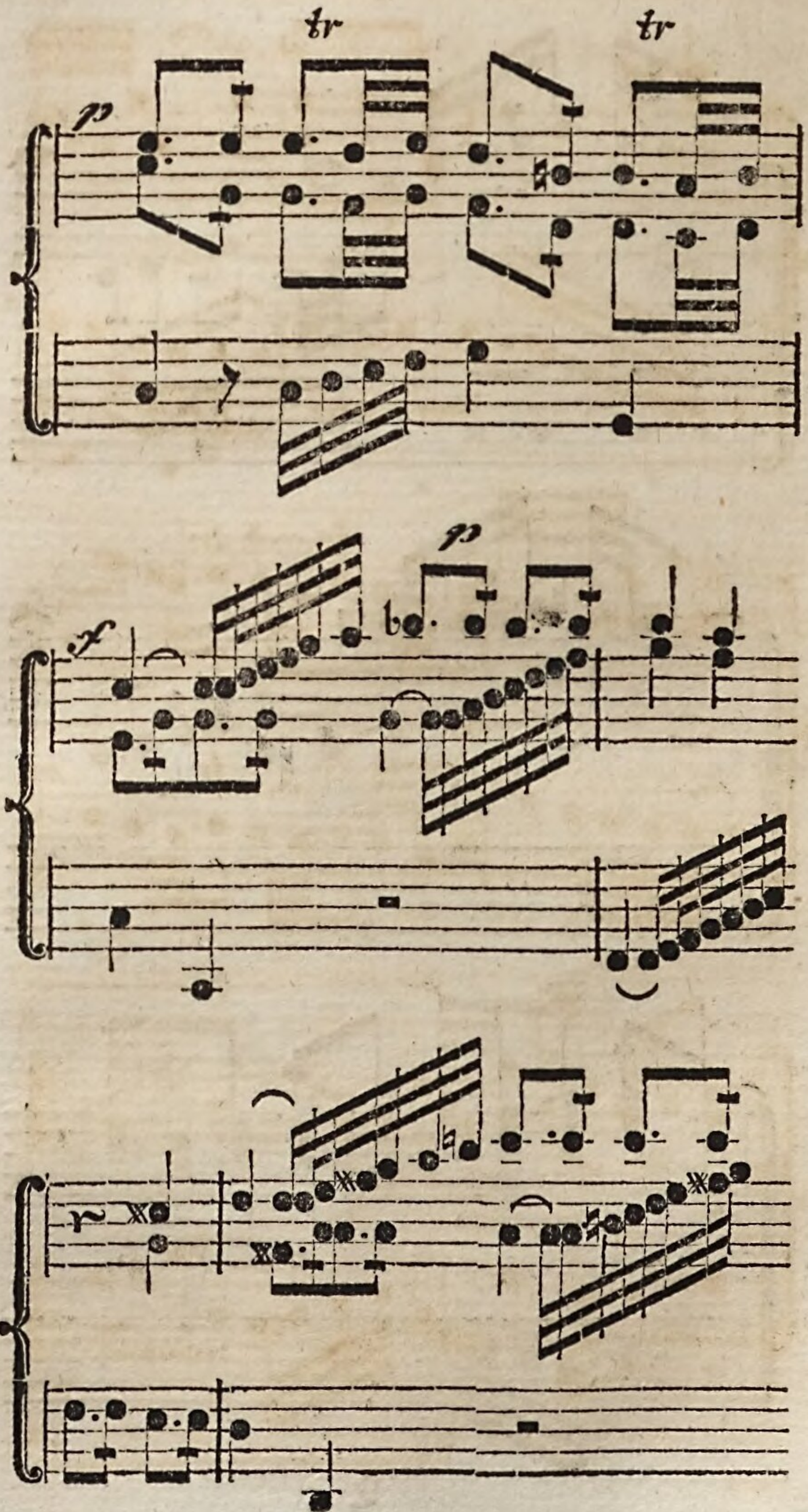
besondern Stile geschrieben ist. Die Fuge, die den Hauptsatz der Ouverture ausmacht, und gemeiniglich von munterer Bewegung ist, kann in jeder Tactart eingekleidet erscheinen; der vorhergehende ernsthafte Satz aber wird im Viervierteltacte gesezt, und enthält viele punctirte Noten, und Nachahmungen in melodischen Figuren, die ihm eigenthümlich sind, und die hauptsächlich darinne bestehen, daß auf ein Viertel oder Achtel mit einem Puncte drey, vier, oder mehrere geschwinde Noten folgen, die eine kräftige und abgestoßene Vortragsart verlangen. Ein Beyspiel eines solchen Satzes wird dem angehenden Tonsetzer die Beschaffenheit desselben deutlicher zu zeigen im Stande seyn, als eine weitläuftige Beschreibung. Dieser Satz schließt jederzeit mit einer Cadenz in der Quinte, nach welcher die Fuge unmittelbar wieder in der Haupttonart anfängt. Nach der Fuge wird gemeiniglich ein Theil dieses Satzes in der Haupttonart wiederholt.



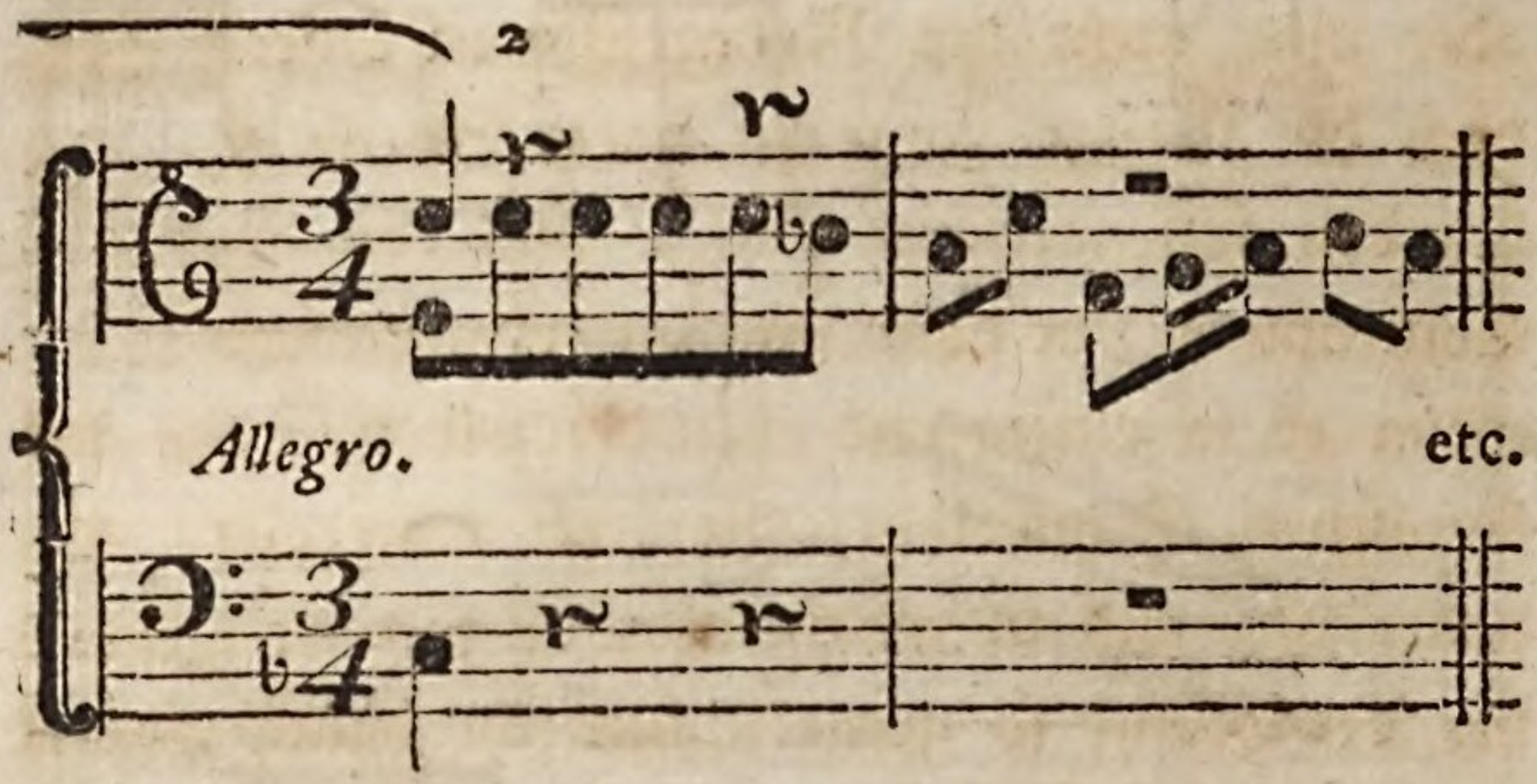



tr
tr
tr
tr


tr
tr


tr
tr
p
p
f
b
x

tr
tr
tr
tr
tr
tr
1
2
tr
b
1
2



§. 98.

Da die Ouverture ein Tonstück ist, welches der Oper, dem Oratorium, oder der Cantate zur Einleitung dienet, so hat die Fuge, als der Hauptsatz derselben keinen festbestimmten Charakter, sondern richtet sich nach dem Charakter desjenigen Tonstückes, dem sie zur Einleitung dienet. Wenn sie nicht zur Vorbereitung eines besondern Singstücks, sondern als Eröffnungsstück der Kammermusik oder des Concerts gesezt wird, folgt der Fuge entweder noch ein Allegro, oder eine, zuweilen auch mehrere charakteristische Tanzmelodien.

§. 99.

Heut zu Tage ist die Ouverture durch die Sinfonie fast gänzlich verdrängt worden. Ob aber, wie Sulzer meint, mehr die Schwierigkeit ihrer Bearbeitung und ihrer Vortragsart,

oder

oder aber mehr der Modegeschmack unserer Zeit, dem die strenge Fuge zu harte Speise ist, und der den fugenartigen Satz, und den doppelten Contrapunct nur dann im Instrumentalsatze liebt, wenn er in einem und eben demselben Satze mit komischen Schnörkeln, die Lachen erregen, gepaart ist, und in welchem anjezt so viele Liebhaber der Kunst so gerne aufgetischt haben wollen — und viele Tonsezer wirklich auftischen — ob dieses, oder jenes die Ursache des Verfalles der Ouverture sey, wollen wir anjezt an seinen Ort gestellt seyn lassen.

V. Von der Sinfonie.

§. 100.

Die Sinfonie, ein vielstimmiges Instrumentalstück, bey dessen Ausführung die vier Hauptstimmen, nemlich die erste und zweyte Violine, Viole und Baß stark besezt werden, wird sowohl zur Einleitung des Drama und der Cantate, als auch zur Eröfnung der Kammer- oder Concertmusiken gebraucht. Im ersten Falle bestehet sie oft nur aus einem einzigen Allegro; im lezten Falle aber enthält sie gewöhnlich drey Sätze von verschiedenem Charakter. Dem ersten Allegro ist mehrentheils der Charakter der Pracht und des Erhabenen, dem Andante der

Charakter des Angenehmen, und dem lezten Allegro der Charakter der Fröhlichkeit eigen.

Weil die Sinfonie für denjenigen Tonsezer, der sich nur mit dem Instrumentalsatze beschäftigen will, eins der wichtigsten Tonstücke ist, so stehet hier eine nähere Beschreibung der Eigenschaften desselben nicht am unrechten Orte. Ich will daher einen Auszug, die ästhetische Beschaffenheit dieses Tonstücks betreffend, aus **Sulzers allg. Theorie der schönen Künste** hier einrücken.

„Man kann die Symphonie mit einem Instrumentalchor vergleichen, so wie die Sonate „mit einer Instrumentalcantate. Bey dieser „kann die Melodie der Hauptstimme, die nur „einfach besezt ist, so beschaffen seyn, daß sie „Verzierung verträgt, und oft sogar verlanget. „In der Symphonie hingegen, wo jede Stimme „mehr als einfach besezt wird, muß der Gesang „den höchsten Nachdruck schon in den vorgeschriebenen Noten enthalten, und in keiner Stimme „die geringste Verzierung oder Coloratur vertragen können. Es dürfen auch, weil sie nicht wie „die Sonate ein Uebungsstück ist, sondern gleich „vom Blatt getroffen werden muß, keine Schwierigkeiten darinne vorkommen, die nicht von „vielen gleich getroffen, und deutlich vorgetragen „werden können.

„Die

„Die Symphonie ist zu dem Ausdrucke des „Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüg„lich geschickt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer „zu einer wichtigen Musik vorzubereiten, oder in „ein Cammerconcert alle Pracht der Instrumen„talmusik aufzubieten. Soll sie diesem End„zweck vollkommen Genüge leisten, und ein mit „der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorher „geht, verbundner Theil seyn, so muß sie neben „dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch „einen Charakter haben, der den Zuhörer in die „Gemüthsverfassung sezt, die das folgende Stück „im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreib„art, die sich für die Kirche oder das Theater „schickt, unterscheiden.

„Die Kammersymphonie, die ein für sich „bestehendes Ganzes, das auf keine folgende Mu„sik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzweck „nur durch eine volltönige glänzende und feurige „Schreibart. Die Allegros der besten Kam„mersymphonien enthalten große und kühne Ge„danken — — kräftige Baßmelodien und Uni„soni, concertirende Mittelstimmen, freye Nach„ahmungen, oft ein Thema, das nach Fugen„art behandelt wird, plözliche Uebergänge und „Ausschweifungen von einem Ton zum andern, „die desto stärker frappiren, je schwächer oft die „Verbindung ist, starke Schattirungen des For-

„te

„te und Piano, und fürnehmlich des Crescendo, „das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden „und an Ausdruck zunehmenden Melodie ange„bracht wird, von der größten Würkung ist. —

„Das Andante oder Largo zwischen dem er„sten und lezten Allegro hat zwar keinen so nahe „bestimmten Charakter, sondern ist oft von an„genehmen, oder pathetischen, oder traurigen „Ausdruck; doch muß es eine Schreibart haben, „die der Würde der Symphonie gemäß ist. —

„Die Opernsymphonien nehmen mehr oder „weniger von der Eigenschaft der Kammersym„phonie an, nachdem es sich zu dem Charakter „der vorzustellenden Oper schickt. Doch scheint „es, daß sie weniger Ausschweifung vertragen, „und auch nicht so sehr ausgearbeitet seyn dürfen, „weil der Zuhörer mehr auf das, was folgen soll, „als auf die Symphonie selbst, aufmerksam ist. —

§. 101.

Das erste Allegro der Sinfonie, auf welches die so eben eingerückte Beschreibung vorzüglich angewendet werden muß, hat zwey Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald aber auch ohne Wiederholung vortragen läßt. Der erste derselben, in welchem die Anlage der Sinfonie, das ist, die melodischen Hauptsätze in ihrer ursprünglichen Folge vorgetragen, und hernach einige der-

selben

selben zergliedert werden, bestehet nur aus einem einzigen Hauptperioden. Oft ist zwar nach der Cadenz desselben noch ein erklärender Periode angehängt, der aber in ebenderselben Tonart fortmodulirt und schließt, in welcher der vorher gehende auch geschlossen hatte; daher können wir ihn für nichts anders, als blos für einen Anhang des ersten Perioden erklären, und können gar füglich beyde vereinigt als einen einzigen Hauptperioden betrachten. *)

Der Bau dieses Perioden, (so wie auch der übrigen Perioden der Sinfonie) unterscheidet sich von dem Periodenbaue der Sonate und des Concerts nicht durch andere Tonarten, in welche man dabey modulirt, nicht durch eine ihm eigenthümliche Folge oder Abwechslung der Grund = oder Quintabsätze, sondern dadurch, daß 1) die melodischen Theile desselben schon bey ihrer ersten Darstellung mehr erweitert zu seyn pflegen, als in andern Tonstücken, und 2) besonders dadurch, daß diese melodischen Theile gewöhnlich mehr an einander hängen, und stärker fortströmen, als in den Perio-

*) In dem Andante von Haydn, welches zu Ende des 53sten Hphs eingerückt worden ist, findet man einen solchen Perioden von dem 49sten Tacte an, bis zum Schlusse der ersten Reprise.

Perioden anderer Tonstücke, das ist, sie werden dergestalt zusammen gezogen, daß ihre Absätze minder fühlbar werden. Mehrentheils hängt mit dem Cäsurtone des vorhergehenden Absatzes der folgende melodische Theil unmittelbar zusammen, und man sezt sehr oft eher keinen förmlichen Absatz, als bis man die rauschenden und volltönigen Sätze mit einem mehr singbaren, und gemeiniglich mit verminderter Stärke des Tons vorzutragenden Satze abwechselt. Daher findet man sehr viele solcher Perioden, in welchen man nicht eher einen förmlichen Absatz hört, als bis die Modulation schon in die nächstverwandte Tonart hingeleitet worden ist; denn die melodischen Haupttheile pflegen in der Sinfonie eben so wenig, wie in andern Tonstücken, alle in der Haupttonart vorgetragen zu werden, sondern nachdem das Thema sich mit einem andern melodischen Haupttheile hat hören lassen, wendet sich gemeiniglich schon mit dem dritten melodischen Theile die Modulation nach der Tonart der Quinte (in der weichen Tonart auch nach der Terz) hin, in welcher die übrigen vorgetragen werden, weil die zweyte und größere Hälfte dieses ersten Perioden besonders dieser Tonart gewidmet ist.

In den neuern Sinfonien pflegt man gemeiniglich dem ersten Allegro derselben einen kurzen Einleitungssatz von langsamer Bewegung und

von ernsthaftem Charakter vorher gehen zu lassen. Dieser Einleitungssatz unterscheidet sich aber von dem so genannten Grave der Ouverture dadurch, daß er weder eigenthümliche Notenfiguren, noch eine eigenthümliche Tactart erfordert, wie dieses; sondern er kann in allen Tactarten erscheinen, und man kann in demselben von allen Notenfiguren Gebrauch machen, die dem Charakter des Ernsthaften entsprechen. Dieser Satz hält sich (durchgehende Ausweichungen abgerechnet) in der Haupttonart auf, in welcher er entweder mit dem Quintabsatze oder mit der Cadenz schließt. Oft wird mit dem Dreyklange des Quintabsatzes eine Septime, und mit dieser eine Fermate verbunden, oder die Cadenz gehet in das darauf folgende Allegro über, das heißt, der Cäsurton der Cadenz macht zugleich den Anfangston des Allegro aus.

§. 102.

Der zweyte Theil des ersten Allegro bestehet aus zwey Hauptperioden, von denen der erste sehr mannigfaltige Bauarten zu haben pflegt, die sich jedoch, wenn wir die kleinern Abweichungen nicht mit in Anschlag bringen, auf folgende zwey Hauptarten der Behandlung zurückführen lassen.

Die erste und gewöhnlichste Bauart dieses ersten Perioden des zweyten Theils bestehet darinne, das er mit dem Thema, zuweilen auch mit

einem andern melodischen Haupttheile, und zwar entweder von Note zu Note, oder in verkehrter Bewegung, oder auch mit andern mehr oder minder beträchtlichen Abänderungen in der Tonart der Quinte, angefangen wird, nach welchem entweder vermittelst eines andern melodischen Theils die Modulation zurück in den Hauptton geführt, und von diesem in die weiche Tonart der Sexte, *) oder auch in die weiche Tonart der Secunde oder Terz geleitet wird; oder die Modulation gehet nicht erst in den Hauptton zurück, sondern der Satz, mit welchem man aus der Quinte in eine von den genannten Tonarten übergehen will, wird vermittelst einer Progression, oder vermittelst einer andern Art der Erweiterung, bey welcher man sich gemeiniglich einer oder mehrerer durchgehenden Ausweichungen bedient, dahin geleitet. Alsdenn werden einige derjenigen melodischen Theile, die sich zum Vortrage in einer dieser Tonarten am besten

*) Hat aber das Tonstück eine weiche Tonart zum Grunde, und der erste Periode hat in der harten Tonart der Terz geschlossen, so ist es die weiche Tonart der Quinte. Schließt man aber bey der Grundlage einer weichen Tonart den ersten Perioden in der weichen Tonart ihrer Quinte, so wird in diesem zweyten Perioden die Modulation in die harte Tonart der Terz geleitet.

besten schicken, *) in einer andern Wendung oder Verbindung, als die sie im ersten Perioden hatten, wiederholt, oder zergliedert; worauf der Periode in dieser Tonart geschlossen wird. **)

Mit diesem zweyten Hauptperioden der Sinfonie ist gemeiniglich ein kurzer Satz verbunden, der aus einem Gliede eines melodischen Hauptheils bestehet, welches auf eine der Progression ähnliche Art fortgesezt, und vermittelst dieser Fortsetzung die Modulation wieder zurück in den Hauptton geführt wird, in welchem der lezte Hauptperiode anzuheben pflegt.

Die zweyte Bauart dieses Perioden, der man sich in den modernen Sinfonien sehr oft bedient, bestehet darinne, daß man einen in dem ersten Theile enthaltenen Satz, oft auch nur ein Glied desselben, welches hierzu besonders schicklich ist, entweder in der Oberstimme allein, oder auch wechselsweis in andern Stimmen dergestalt fortsezt, zergliedert, oder transponirt, daß man nach und nach erst in mehrere, theils nahe verwandte, theils auch entferntere Tonarten durchgehende

*) Man vergesse aber dabey nicht, daß dieser Gegenstand hier nicht ästhetisch, sondern blos mechanisch betrachtet wird.

**) Siehe das Andante von Haydn zu Ende des 53sten Syhs, und zwar von dem ersten Tacte des zweyten Theils an, bis zum 36sten Tacte.

hende Ausweichungen macht, ehe man mit der Modulation in diejenige Tonart gehet, in welcher der Periode geschlossen werden soll. Dieses geschieht entweder nur bis zum Quintabsatze dieser Tonart; oder der Satz wird auf ähnliche Art bis zum Schlusse des ganzen Perioden fortgesezt. Von dieser lezten Behandlungsart soll in der Folge, wenn wir die Verbindungsart der Perioden besonders betrachten, ein Beyspiel eingerückt werden. Wird aber die Zergliederung eines solchen Satzes nur bis zum Quintabsatze derjenigen Tonart fortgesezt, in welcher man diesen Perioden schließen will, so werden nach diesem Quintabsatze einige melodische Theile des ersten Perioden, gemeiniglich aber in einer andern Wendung, in dieser Tonart vorgetragen, ehe die Cadenz in derselben erfolgt. Beyspiele dieser Art findet man in vielen Haydnschen und beynahe in allen Dittersdorfschen Sinfonien.

Auch in diesem Falle bekömmt der Periode gewöhnlich den schon vorhin erwähnten Anhang, der die Modulation zum Eintritte des lezten Perioden in die Haupttonart zurückführt.

Uebrigens pflegt man in den modernen Sinfonien diesen zweyten Perioden nicht immer in der Tonart der Quinte anzufangen, sondern man tritt mit demselben oft in einer ganz unerwarteten Tonart entweder ohne alle Vorbereitung ein, oder

man

man macht die Einleitung in eine solche Tonart nur vermittelst weniger Töne, die der Cadenz in der Quinte nachfolgen.

§. 103.

Der lezte Periode unsers ersten Allegro, der vorzüglich der Modulation in der Haupttonart gewidmet ist, fängt am gewöhnlichsten wieder mit dem Thema, zuweilen aber auch mit einem andern melodischen Haupttheile in dieser Tonart an; die vorzüglichsten Sätze werden nun gleichsam zusammen gedrängt, wobey sich die Modulation gemeiniglich in die Tonart der Quarte hinwendet, aber, ohne darinne eine Cadenz zu machen, bald wieder in den Hanptton zurücke kehrt. Endlich wird die zweyte Hälfte des ersten Perioden, oder diejenigen melodischen Theile des ersten Perioden, die dem Quintabsatze in der Quinte folgten, in dieser Haupttonart wiederholt, und damit das Allegro geschlossen.

§. 104.

Das Andante oder Adagio der Sinfonie findet man in drey verschiedene Formen eingekleidet. In der ersten dieser Formen, welcher man sich schon in den ältern Sinfonien bediente, hat das Andante zwey Haupttheile, die bald mit, bald ohne Wiederholung vorgetragen werden. Der

erste Theil macht jederzeit, so wie im Allegro, nur einen Hauptperioden aus, der bey der Grundlage der harten Tonart in die Tonart der Quinte, bey der Grundlage einer weichen Tonart aber entweder in die harte Tonart der Terz, oder in die weiche Tonart der Quinte geleitet, und darinne geschlossen wird.

Bey dem zweyten Theile kömmt es hauptsächlich darauf an, ob das Andante weit ausgeführt werden soll, oder nicht. Soll der Satz von großem Umfange seyn, so pflegt man zwey Hauptperioden zu machen, die in Ansehung ihrer äußerlichen Einrichtung viele Aehnlichkeit mit denjenigen beyden Perioden des zweyten Theils des Allegro haben, welche oben in dem 102ten §. beschrieben worden sind. Der beträchtlichste äußerliche Unterschied bestehet darinne, daß bey dem Andante die melodischen Theile weniger erweitert, und nicht so oft zusammen gezogen, und daher mehr förmliche Absätze gebraucht werden, als in dem Allegro. Dieses ist der Natur derjenigen Empfindungen gemäß, die in Sätzen von langsamer Bewegung vorgetragen zu werden pflegen. Ein Beyspiel eines Andante, in welchem der zweyte Theil zwey Perioden enthält, giebt uns das Andante von Haydn, welches in dem 53sten §. eingerückt worden ist.

Soll hingegen das Andante nicht von grossem Umfange seyn, so werden diese zwey Perioden in einen einzigen zusammen gezogen; dieses geschieht, wenn man die Ausführung der melodischen Theile in der weichen Tonart der Sexte oder Secunde, und die Cadenz in dieser Tonart wegläßt, und, nachdem das Thema in der Quinte vorgetragen, und die Modulation wieder in den Hauptton zurück geführt worden ist, entweder die weiche Tonart der Sexte, Secunde oder Terz gar nicht, oder nur durchgehend berührt. Alsdenn wird das Thema entweder nochmals wiederholt, oder man trägt sogleich ohne die Wiederholung desselben, diejenigen Sätze wieder in der Haupttonart vor, die in dem ersten Perioden nach dem Quintabsatze folgten. Nach Beyspielen dieser Art darf man sich nicht lange umsehen, denn beynahe jedes kurz ausgeführte Andante oder Allegretto zeigt uns den Gebrauch dieser Form.

§. 105.

Die zweyte Form, in welche das Andante der Sinfonie eingekleidet wird, ist die Form des Rondo, von der hier weiter nichts wichtiges zu bemerken übrig bleibt, weil sie schon oben bey Gelegenheit der Arie beschrieben worden ist.

§. 106.

Der Gebrauch der Variationen über einen kurzen Andante- oder Adagiosatz, der gewöhn-

lich aus zwey Theilen bestehet, deren jeder acht bis zehen Tacte enthält, und der oft einen Anhang hat, welcher zwischen jeder Variation als Ritornell vorgetragen wird, ist die dritte Einkleidungsart oder Form des Andante. Die Veränderungen der Hauptmelodie werden entweder von der ersten Violine allein, oder auch wechselsweise von andern Stimmen vorgetragen. Beyspiele dieser Form findet man in sehr vielen Sinfonien von Haydn, der sich nicht allein im Andantesatze dieser Form zuerst bedienet, sondern auch vorzügliche Meisterstücke in derselben geliefert hat.

§. 107.

Das lezte Allegro der Sinfonie wird nach Beschaffenheit des Charakters, welchen es annimmt, entweder in die Form des ersten Allegro eingekleidet, oder es erscheint in der Form des Rondo. Zuweilen enthält es auch Veränderungen über eine charakteristische Tanzmelodie, oder über einen kurzen Allegrosatz; diese Veränderungen aber werden gewöhnlich mit kurzen Zwischenperioden in nahe verwandten Tonarten, nach Art des Rondo vermischt.

Anmerkung.

Viele Tonsezer pflegen der Sinfonie noch eine Menuet mit einem so genannten Trio beyzufü-

zufügen, welche zuweilen vor, mehrentheils aber nach dem Andante zu stehen kömmt. Weil eine solche Menuet nicht zum Tanze bestimmt ist, so kann ihr Umfang nicht allein willkührlich seyn, sondern sie kann auch ungerade rythmische Theile enthalten.

VI. Von der Sonate.

§. 108.

Die Sonate mit ihren Abarten, dem Duet, Trio und Quatuor hat keinen bestimmten Charakter, sondern die Haupttheile, woraus sie bestehet, nemlich ihr Adagio und beyde Allegro können jeden Charakter, jeden Ausdruck annehmen, den die Tonkunst zu schildern fähig ist. „Der Tonsetzer (sagt Sulzer) kann bey einer Sonate die „Absicht haben, in Tönen der Traurigkeit, des „Jammers, oder Zärtlichkeit, oder des Vergnügens und der Fröhlichkeit ein Monolog auszudrücken; oder ein empfindsames Gespräch in blos „leidenschaftlichen Tönen unter gleichen, oder von „einander abstechenden Charakteren zu unterhalten; oder blos heftige, stürmende, contrastirende, oder leicht und sanft fortfließende ergözende „Gemüthsbewegungen zu schildern.„

Weil bey dem Vortrage der Sonaten die Hauptstimmen nur einfach besezt werden, so muß

sich

sich die Melodie der Sonate gegen die Melodie der Sinfonie eben so verhalten, wie die Melodie der Arie sich gegen die Melodie des Chors verhält, das ist, die Melodie der Sonate, weil sie die Empfindungen einzelner Personen schildert, muß höchst ausgebildet seyn, und gleichsam die feinsten Nuancen der Empfindungen darstellen; da hingegen die Melodie der Sinfonie sich nicht durch solche Feinheiten des Ausdruckes; sondern durch Kraft und Nachdruck auszeichnen muß. Kurz, die Empfindungen müssen anders in der Sonate, und anders in der Sinfonie dargestellet und modificirt werden.

§. 109.

Die zweystimmige Sonate, oder das Solo, weil es die individuellen Empfindungen einer einzigen Person ausdrücken soll, verlangt nothwendig die größten Feinheiten des Ausdrucks und der Modificationen der zu schildernden Empfindungen, und eben daher die höchste Ausbildung der Melodie. Weil nun, wie bekannt, jedes Instrument verschiedener ihm ganz eigenthümlichen Feinheiten des Ausdruckes fähig ist, so ist leicht einzusehen, daß zur Verfertigung einer Sonate die genaueste Kenntniß desjenigen Instrumentes erfordert wird, für welches man ein solches Tonstück setzen will, Daher kann man

auch

nur von solchen Tonsetzern gute Sonaten erwarten, die zugleich Virtuosen auf demjenigen Instrumente sind, für welches sie dergleichen Tonstücke setzen.

Unter den Deutschen hat sich in dieser Art der Tonstücke C. P. E. Bach durch seine Claviersonaten vorzüglich ausgezeichnet; und nur seine im höchsten Grade ausgebildete Spielart, deren Schöpfer er selbst war, mit den tiefsten Kenntnissen der Sezkunst verbunden, konnten dasjenige bewürken, was er in diesem Fache geleistet hat.

Für die Violine und Flöte haben Franz Benda und Quanz Sonaten verfertigt, von denen viele dem Ideale vollkommen entsprechen, welches man sich von einer guten Sonate nothwendig machen muß. Nur Schade, daß in der Folge die von diesen Männern gebrochene Bahn von allzuwenigen betreten wurde, und daß man nur allzu oft durch ein leeres, und mit vielen Schwierigkeiten verbundenes Geräusch, welches das Herz um so ruhiger läßt, je mehr die Finger in Bewegung sind, den Mangel des feinsten und ausgebildetsten Ausdruckes zu ersetzen glaubte.

Geräuschvolle und mit Schwierigkeiten überladene Sonaten sind zwar für denjenigen Solospieler ein Bedürfniß, der nicht Ausdruck der Empfindungen, sondern blos mechanische Fertig-

keit

keit auf dem Instrumente hören lassen will; allein bey Sonaten, die für das Publikum bestimmt sind, sollte man billig mehr auf allgemeine Brauchbarkeit sehen, denn nicht allein dem Dilettanten, sondern auch den mehresten Künstlern selbst, ist mehr an ausdrucksvollen, als an schweren Tonstücken dieser Art gelegen. Einen Beweis hiervon geben z. B. die Claviersonaten von Türk, die deswegen allgemein beliebt sind, weil sie nebst der treffenden Darstellung angenehmer Empfindungen den Liebhaber nicht durch allzugroße Schwierigkeiten abschrecken, und überdies noch in einem Stile geschrieben sind, der für jedes, noch nicht verwöhnte Gefühl sehr eindringlich ist. Lauter Eigenschaften, die man billig von Tonstücken dieser Art verlangen kann, die für das Publikum bestimmt sind.

§. 110.

Die äußerliche Einrichtung der Sonate, nemlich die verschiedenen Formen ihrer beyden Allegro und ihres Adagio, haben wir nicht nöthig hier besonders durchzugehen, denn die Sonate nimmt alle die Formen an, die schon vorhin bey der Sinfonie beschrieben worden sind. So hat z. B. das erste Allegro derselben zwey Theile, die gewöhnlich wiederholt werden. Der erste dieser Theile enthält einen, der zweyte Theil

aber zwey Hauptperioden, welche den nemlichen Gang der Modulation beobachten, wie die Hauptperioden der Sinfonie. Auch das lezte Allegro kann entweder in die so eben angezeigte Form eingekleidet seyn, oder es kann in der Form des Rondo erscheinen, oder auch Veränderungen über einen solchen kurzen Satz enthalten, welcher auf der 52sten Seite beschrieben worden ist.

So ähnlich aber auch einander die Formen der Sonate und der Sinfonie in Ansehung der Anzahl der Perioden, und der Führung der Modulation seyn mögen, so verschieden ist im Gegentheil unter beyden die innere Beschaffenheit der Melodie. Diese Verschiedenheit läßt sich aber besser empfinden, als beschreiben; nur dieses kann man mehrentheils als ein äußerliches Unterscheidungszeichen wahrnehmen, daß in der Sonate die melodischen Theile nicht so fortströmend zusammen hängen, wie in der Sinfonie, sondern öfterer durch förmliche Absätze getrennt, und weder so oft durch die Fortsetzung eines Gliedes dieses oder jenes melodischen Theils, noch durch Progressionen, sondern mehr durch erklärende, und die Empfindung auf das genaueste bestimmende Zusätze erweitert sind.

VII. Vom

VII. Vom Duet.

§. 111.

Das Duet, ein Tonstück für zwey gleiche, oder für zwey verschiedene concertirende Instrumente, welches ebenfalls wie die Sonate aus drey Stücken von verschiedenem Charakter bestehet, wird auf zwey ganz von einander verschiedene Arten bearbeitet, die man, weil die Behandlungsart dabey so sehr verschieden ist, auch billig durch besondere Namen unterscheiden sollte; denn so wie das Solo aus einer Hauptstimme bestehet, die von einer Grundstimme begleitet und unterstüzt wird, so bestehet hingegen das eigentliche Duet aus zwey Hauptstimmen, die das ganze Stück hindurch beyde gleich obligat, das ist, so beschaffen sind, daß sie zwey gleich hervorstechende Melodien ausmachen, die in ihrer Verbindung schon selbst so reich an abwechselnder Harmonie sind, daß sie einer Grundstimme zur Unterstützung nicht bedürfen, ja nicht einmal schicklich eine zulassen. Man siehet leicht ein, daß diese Art der Tonstücke nach der, auf der 87sten Seite des zweyten Theils beschriebenen, und so genannten polyphonischen Art bearbeitet werden müssen; daher treten bey der Bearbeitung derselben ebenfalls diejenigen Schwierigkeiten ein, die schon oben bey dem Singduet beschrieben worden sind.

Diese Art des Duets wird von den neuern Tonsetzern ganz vernachlässiget, denn mir sind wenigstens nach Telemans *) und Quantzens Flötenduetten keine neuern bekannt worden, die den eigentlichen Namen der Duetten verdienen.

§. 112.

Diejenigen Duette, die von einigen neuern Tonsetzern bekannt worden sind, enthalten eine zweystimmige Composition, die völlig homophonisch ist, und die sich von der Sonate durch weiter nichts unterscheidet, als dadurch, daß beyde Stimmen wechselsweise die Melodie führen, und sich wechselsweise in der Form einer ordentlichen Grundstimme accompagniren, die nur zuweilen mit mehr durchgehenden und Wechselnoten vermischt ist, als die Grundstimme bey andern mehrstimmigen Tonstücken damit vermischt zu seyn pflegt.

Da man auch dieser Gattung der zweystimmigen Tonstücke die Erreichung des eigentlichen Endzwecks der Kunst nicht streitig machen kann, so wäre es ungereimt, sie deswegen ganz verwerfen

*) Ob diese Flötenduette von Teleman durch den Druck, oder nur durch Abschriften ins Publikum kommen sind, ist mir unbekannt. Ich besitze derselben vier in Abschrift, die aus lauter Canons

werfen zu wollen, weil sie dem Begriffe nicht vollkommen entsprechen, den man sich von dem eigentlichen Duet zu machen pflegt. Billig wäre es aber, diese beyden Arten der Duetten durch besondere Namen zu unterscheiden, damit man wenigstens im voraus beurtheilen könnte, welche Art der Behandlung man dabey zu erwarten habe.

§. 113.

Alles dasjenige, was in dem 110ten §. von der Form der Sonate errinnert worden ist, gilt auch von der Form der Duetten; denn auch in dieser Gattung der Tonstücke zeigt sich in der äußerlichen Einrichtung der Hauptperioden weiter kein Unterschied, als dieser, daß die melodischen Theile öfterer wiederholt zu werden pflegen, als in der eigentlichen Sonate, weil sie, nachdem sie von einem Instrumente vorgetragen worden sind, mehrentheils von dem andern unmittelbar wiederholt worden.

VIII. Von dem Trio.

§. 114.

Das Trio, ein Instrumentalstück von drey Stimmen, bestehet ebenfalls aus drey Sätzen von

bestehen. Vermuthlich sind es ebendieselben, die man in Walthers Lexicon unter dem Titel: Sonate à due Flauti traversi ò due Violini senza Basso, angezeigt findet.

von verschiedenem Charakter. Weil man sich bey jedem Instrumente am mehresten der mittlern Töne seines Umfanges zu bedienen pflegt, so würden, wenn man zu einem Trio drey Instrumente von gleicher Höhe oder Tiefe wählen wollte, die verschiedenen Stimmen einander zu oft in den Weg treten, und der Umfang ihrer Töne würde zum dreystimmigen Satze zu enge seyn; daher pflegt man bey diesen Tonstücken zu zwey hohen Stimmen, z. E. zu zwey Violinen oder Flöten, oder zu einer Flöte und Violine ein Violoncell als dritte Stimme zu setzen.

§. 115.

Auch dieses Tonstück wird auf ganz von einander verschiedene Arten bearbeitet. „Das eigentliche Trio (sagt Sulzer) enthält drey Hauptstimmen, die gegen einander concertiren, und gleichsam ein Gespräch in Tönen unterhalten. „Jede Stimme muß dabey interessirt seyn, und „indem sie die Harmonie ausfüllt zugleich eine „Melodie hören lassen, die in den Charakter des „Ganzen einstimmt, und den Ausdruck befördert. Dies ist eine der schwersten Gattungen „der Composition. Nicht diejenigen die den dreystimmigen Satz allein verstehen, sondern die „zugleich alles, was zur Fuge und dem doppelten Contrapunct gehört, völlig inne, und das

„neben einen fließenden und ausdrucksvollen Ge=
„sang in ihrer Gewalt haben, können darin
„glücklich seyn.„

Trio dieser Art werden heut zu Tage nicht mehr verfertiget, und diejenigen, die noch von ältern Tonsetzern in Abschriften übrig sind, eilen leider der Vergessenheit immer mehr entgegen.

§. 116.

Gewöhnlicher sind diejenigen dreystimmigen Sonaten, die nur zwey concertirende Stimmen mit einer begleitenden Grundstimme enthalten, und die in Ansehung ihrer Bearbeitung, und der Beschaffenheit der Melodie dem Singduet ziemlich nahe kommen.

Ohngefähr die Mitte dieses Jahrhunderts war derjenige Zeitpunct, in welchem diese Gattung der Sonate am stärksten bearbeitet wurde, und in welchem viele Tonsetzer sehr schätzbare Producte dieser Art geliefert haben, die aber größtentheils nur durch Abschriften hier und da bekannt worden sind, und die theils wegen des anjezt mehr beliebten Quartets, theils auch wegen des allgemeinen Hanges der jetzigen Virtuosen zum Concertspielen, ungebraucht vermodern.

Unter den Sonaten dieser Gattung zeichnen sich die Flötentrio von dem sel. Capellmeister Graun besonders aus, weil in demselben mit

den

den schönsten Nachahmungen aller Art der größte Reichthum der Harmonie, und die gefälligste und schmeichelhafteste Melodie verbunden ist, die nicht blos dem Ohr gefällt, sondern auch zugleich das Herz rührt.

Angehende Tonsetzer können den Ausdruck der angenehmen Empfindungen, und zugleich die Kunst, mit der gefälligsten Melodie die größte Mannigfaltigkeit der Harmonie zu verbinden, nirgend besser studiren, als in diesen Graunschen Flötensonaten.

§. 117.

Endlich giebt es noch eine Gattung der dreystimmigen Sonate die nur eine Hauptstimme enthält, und in welcher die zweyte Stimme, da, wo sie mit der Hauptstimme nicht in Terzen oder Sexten fortgehen kann, als bloße Füllstimme accompagnirt. Diese Gattung, wenn sie sich nur halbweg behaupten will, erfordert in der Hauptstimme einen sehr reizenden und ausdrucksvollen Gesang.

XI. Von dem Quatuor.

§. 118.

Das Quatuor, anjezt das Lieblingsstück kleiner musikalischen Gesellschaften, wird von den neuern Tonsetzern sehr fleißig bearbeitet.

Wenn es wirklich aus vier obligaten Stimmen bestehen soll, von denen keine der andern das Vorrecht der Hauptstimme streitig machen kann, so muß es nach Art der Fuge behandelt werden.

Weil aber die modernen Quartetten in der galanten Schreibart gesezt werden, so muß man sich an vier solchen Hauptstimmen begnügen, die wechselsweise herrschend sind, und von denen bald diese, bald jene den in Tonstücken von galantem Stiele gewöhnlichen Baß macht.

Während aber sich eine dieser Stimmen mit dem Vortrage der Hauptmelodie beschäftiget, müssen die beyden andern, in zusammen hängenden Melodien, welche den Ausdruck begünstigen, fortgehen, ohne die Hauptmelodie zu verdunkeln. Hieraus siehet man, daß das Quatuor eine der allerschwersten Arten der Tonstücke ist, woran sich nur der völlig ausgebildete, und durch viele Ausarbeitungen erfahrne Tonsezer wagen darf.

Unter den neuern Tonsezern haben **Haydn**, **Pleyl** und **Hofmeister** am mehresten das Publikum mit dieser Gattung der Sonaten bereichert. Auch der sel. **Mozard** hat in Wien sechs Quartetten für zwey Violinen, Viole und Violoncell unter einer Zuschrift an Haydn stechen lassen, die unter allen modernen vierstimmi-

gen

migen Sonaten, am mehresten dem Begriffe eines eigentlichen Quatuor entsprechen, und die wegen ihrer eigenthümlichen Vermischung des gebundenen und freyen Stils, und wegen der Behandlung der Harmonie einzig in ihrer Art sind.

X. Von dem Concerte.

§. 119.

Das **Concert**, ein Instrumentalstück, in welchem eine Hauptstimme von einem ganzen Orchester begleitet wird, hat ebenfalls keinen bestimmten Charakter; sondern die drey Haupttheile, aus welchen es bestehet, nemlich seine beyden Allegro und sein Adagio können jeden Charakter annehmen, den die Tonkunst auszudrücken fähig ist.

Es ist dasjenige Tonstück, mit welchem sich gewöhnlich die Virtuosen auf ihrem Instrumente hören lassen; man hat daher Concerte für alle Instrumente, die in einem Orchester gebräuchlich sind.

Weil aber, aus Ursachen, die schon bey dem Solo angezeigt worden sind, der Tonsetzer eigentlich nur ein gutes Concert für dasjenige Instrument setzen kann, welches er selbst mit einem gewissen Grade von Fertigkeit spielt, so fehlte es ehedem manchem Concertspieler nicht allein an

der für ihn nöthigen Anzahl solcher Tonstücke, sondern es trat auch oft der Fall ein, daß er noch überdieß diejenigen, die zu bekommen waren, wegen der eigenthümlichen Spielart, die sie erfoderten, nicht benutzen konnte. Daher blieb vielen Concertspielern, besonders solchen, die ein Instrument spielten, für welches noch nicht viel Concerte gesezt, oder bekannt worden waren, nichts anders übrig, als sich ihre Concertstimmen selbst zu verfertigen, und zu denselben so gut es gehen wollte selbst eine Begleitung zu setzen, oder sie von andern setzen zu lassen. Ob nun gleich anjezt, nachdem mehrere Instrumentisten aller Art sich zugleich mit der Composition beschäftigen, dieses Product der Tonkunst so fleissig bearbeitet wird, daß man ganz und gar nicht Ursache hat, über Mangel an Concerten für jedes Instrument zu klagen, so bleibt dennoch das vorhin angezeigte Verfahren die Geschichte manches Concerts, welches im Publikum erscheint. Ueberdieß giebt es Musiker, die ein merkantilisches Geschäfte daraus machen, Concerte von einmal beliebten Meistern durch Transposition in andere Töne, und durch Abänderung der Passagien, jedem Instrumente, es geschehe nun mit so vielem Zwange, als es wolle, anzupassen. Ja man weiß sogar mit Zuverlässigkeit, daß selbst Tonsetzer Concerte für den Fall einer Bestellung

stellung im voraus arbeiten, ohne noch zu wissen, welchem Instrumente die noch darinne fehlenden Passagien angepaßt werden sollen. Solchen Mißbräuchen ist dieses Tonstück ausgesezt. Jedoch das sind nur besondere Fälle. Einem weit nachtheiligern Mißbrauche wird aber das Concert dadurch ausgesezt, daß man mit dem Ausdrucke sich hören lassen, nur allzuoft weiter keinen Begriff verbindet, als seine Geschicklichkeit in einem reinen und runden Vortrage der melodischen Figuren, und in Ueberwindung ausgesuchter Schwierigkeiten hören zu lassen; anstatt daß man die erlangte Fertigkeit einzig und allein darzu anwenden sollte, den Ausdruck bestimmter Empfindungen durch einen diesen Empfindungen angemessenen, und höchst ausgebildeten Vortrag darzustellen.

Würden die Concerte allgemeiner nach einem bessern Ideale gesezt und vorgetragen, so würden viele Männer vom Geschmacke auch mit dieser Gattung der Tonstücke mehr zufrieden seyn. Sulzer zum Beyspiel, dessen Urtheile über die übrigen Arten der Tonstücke wir so gerne beystimmten, sagt vom Concerte, daß es im Grunde nichts, als eine Uebung für Sezer und Spieler, und eine ganz unbestimmte, weiter auf nichts abzielende Ergötzung des Ohres sey.

Sollte aber wohl dieser Ausspruch nicht zu hart seyn? Sollte dieses Urtheil nicht blos von solchen Concerten abgezogen seyn, die selbst von einsichtsvollen Concertspielern gemißbilliget werden?

Man rechne die vorhin angezeigten Mißbräuche des Concertes, die noch nicht ganz allgemein eingerissen sind, ab; warum soll alsdenn das Concert allein blos Uebung für Setzer und Spieler, warum dieses Tonstück allein eine auf weiter nichts abzielende Ergötzung des Ohres seyn?

Sulzer giebt zu, daß die Tonkunst in der Sonate Gelegenheit habe, ihr Vermögen, ohne Worte Empfindungen zu schildern, an den Tag zu legen. Warum soll die Tonkunst im Concerte dieses Vermögen weniger haben, da der Tonsetzer in der stärkern Begleitung desselben mehr Mittel besizt, den Ausdruck der Hauptstimme zu erhöhen, als in der Sonate? Dasjenige, was ihm besonders anstößig ist, scheint die Form des Concertes zu seyn, denn er sagt in dem Artikel Sonate: „Die Form eines Concertes scheint „mehr zur Absicht zu haben, einem geschickten „Spieler Gelegenheit zu geben, sich in Begleitung vieler Instrumente hören zu lassen, als zur „Schilderung der Leidenschaften angewendet zu „werden.„

Wenn man bey einem Concerte die Ritornelle wegrechnet, die übrigens in diesem Tonstücke

dem

dem Ausdrucke der Empfindungen eben so wenig nachtheilig seyn können, als sie es der Arie sind; was bleibt alsdenn unter der Form der Sonate, und unter der Form des Concertes für ein Unterschied, der in der Sonate den Ausdruck der Empfindungen begünstigen, im Concerte aber demselben nachtheilig seyn könnte? Sollte vielleicht gar Sulzer hier unter der Form des Concertes blos dasjenige Verfahren verstehen, zu Folge dessen man gewohnt ist, in gewissen Stellen der Perioden eines Concertes lange Passagien zu setzen, die nothwendig weiter nichts als Uebung des Spielers sind, weil sie in den mehresten Fällen mit dem Ausdrucke einer bestimmten Empfindung so wenig gemein haben, daß sie sich vielmehr in alle Concerte übertragen lassen? Dieses scheint am wahrscheinlichsten zu seyn. Allein das Daseyn dieser Passagien ist nichts weniger als etwas Wesentliches in der Form des Concertes.

Mir scheint es überhaupt, als müsse man das Concert aus einem ganz andern Gesichtspuncte beurtheilen, als das Solo. Der Ausdruck der Empfindung des Solospielers ist ein Monolog in leidenschaftlichen Tönen, der Solospieler ist dabey gleichsam in sich selbst gekehrt, nichts äußerliches hat den geringsten Einfluß auf den Ausdruck seiner Empfindung. Betrachtet man aber ein gut gearbeitetes Concert, in welchem

während

während des Solo die begleitenden Stimmen nicht blos da sind, um dieses oder jenes, zwischen der Oberstimme und dem Basse fehlende Intervall der Accorde anzuschlagen; so findet man eine leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihn begleitenden Orchester; diesem trägt er seine Empfindungen vor, dieses winkt ihm durch kurze eingestreute Sätze bald Beyfall zu, bald bejahet es gleichsam seinen Ausdruck; bald sucht es im Allegro seine erhabenen Empfindungen noch mehr anzufachen; bald bedauert, bald tröstet es ihn in dem Adagio; kurz ich stelle mir unter dem Concerte etwas ähnliches mit der Tragödie der Alten vor, wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte, und dieser hingegen auf das genaueste mit in die Handlung verflochten, und zugleich berechtiget war, an dem Ausdrucke der Empfindungen Antheil zu haben. Alsdenn aber ist der Zuhörer, jedoch ohne etwas dabey zu verlieren, erst die dritte Person, die an dem leidenschaftlichen Vortrage des Concertspielers an das ihn begleitende Orchester Theil nehmen kann. Man bilde sich diesen Gedanken weiter aus, und höre dann die mehresten Concerte von C. P. E. Bach, die diesem Ideale so ganz entsprechen, oder besser, von denen dieses Ideal abgezogen ist, und dann urtheile

theile man, ob das Concert nicht mehr als bloße Uebung für Setzer und Spieler, nicht mehr, als bloße, auf weiter nichts abzielende Ergötzung des Ohres sey. *)

§. 120.

Das erste Allegro des Concerts enthält drey Hauptperioden, welche der Concertspieler vorträgt, und die von vier Nebenperioden eingeschlossen sind, die von dem Orchester als Ritornelle vorgetragen werden.

Das erste Ritornell pflegt man in den modernen Concerten sehr lang auszuführen. Es bestehet aus den vorzüglichsten melodischen Theilen, die zur Anlage des Allegro gehören, welche in eine andere Verbindung gebracht, und durch andere Hülfsmittel erweitert werden, als es im Solo der Concertstimme geschieht. **) Mit diesen

*) Weil die Verfertigung eines Concertes das Non plus ultra der mehresten angehenden Tonsetzer zu seyn pflegt, so wird man hoffentlich diese Digression über den Werth dieses Tonstücks, und über die Mißbräuche, denen es unterworfen ist, nicht ganz zwecklos und überflüssig finden.

**) Daß es der Natur der Sache gemäß sey, zuerst den ersten Hauptperioden der Concertstimme auszuführen, ehe man das Ritornell, als die Einleitung

diesen melodischen Haupttheilen werden in dem Ritornell einige passende Nebengedanken verbunden, die wieder auf einen Hauptgedanken führen.

Man findet anjezt dieses Ritornell in drey verschiedene Formen eingekleidet, denn es macht entweder 1) nur einen solchen Perioden aus, in welchem die Modulation (kleine durchgehende Ausweichungen ausgenommen) sich durch den ganzen Satz hindurch in der Haupttonart aufhält; oder es bestehet 2) aus zwey an einander gebundenen Perioden. In diesem Falle wird bey der Grundlage einer harten Tonart die Modulation in die Tonart der Quinte geleitet, *) nach dem Quintabsatze dieser Tonart ein cantabler Satz aus dem Solo vorgetragen, und alsdenn der erste Periode des Ritornells mit einer förmlichen Cadenz in dieser Tonart geschlossen. Mit dem Schlußtone dieser Cadenz aber hebt zugleich ein melodischer Theil an, der die Modulation auf eine derjenigen Arten zurück in den Hauptton führt, die wir in dem 31sten §. haben kennen gelernt. Nach der Zurückführung der Modulation in den Haupt-

ton

leitung zum Vortrage der Concertstimme bearbeitet, ist schon im zweyten Theile auf der 67sten und folgenden Seite weitläuftig gezeigt worden.

*) Die Anwendung auf die weiche Tonart ist schon bey Gelegenheit der vorhergehenden Arten der Tonstücke mehrmals gemacht worden.

ton wird gemeiniglich, um dem ganzen Ritornell eine gewisse Art von Ausführung zu geben, und um die Einheit dieses Satzes zu erhalten, ein melodischer Theil des ersten Perioden wiederholt, ehe der Schluß mit der Hauptcadenz auf dem Grundtone erfolgt. Das erste Ritornell wird aber auch 3) dergestalt geformt, daß zwar die Modulation förmlich in die Tonart der Quinte geleitet, und nach dem Quintabsatze derselben ein melodischer Haupttheil in dieser Tonart vorgetragen wird. Unmittelbar hernach aber wird, ohne in dieser Tonart förmlich zu schließen, die Modulation wieder in den Hauptton zurückgeführt und das Ritornell derselben geschlossen. Diese lezte Form ist in den neuern Concerten die gewöhnlichste.

§. 121.

Man hat seit kurzem angefangen, auch dem ersten Allegro des Concertes einen solchen kurzen Einleitungssatz von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter vorher gehen zu lassen, der bey den modernen Sinfonien gebräuchlich, und oben bey Gelegenheit der Sinfonie schon beschrieben worden ist. Dieser Satz schließt auch bey dem Concerte gewöhnlich mit der so genannten Halbcadenz, nach welcher das Ritornell des ersten Allegro ohne abzusetzen, anhebt.

§. 122.

§. 122.

Bey dem Eintritte des ersten Hauptperioden, oder des ersten Solo der Concertstimme pflegt man die Cadenz des Ritornells völlig in Ruhe kommen zu lassen, ehe die Concertstimme anhebt, das ist, man läßt die Concertstimme nicht mit dem Schlußtone eintreten, sondern erst ihren Perioden nach völlig vollbrachtem Schlusse des Ritornells anfangen. Das zweyte Solo hingegen, so wie der Eintritt der Ritornelle lassen die Cadenz nicht völlig zur Ruhe, sondern treten mit dem Schlußtone derselben ein.

§. 123.

Bey den drey Hauptperioden der Concertstimme bleibt uns hier nichts zu bemerken übrig; denn sie haben die nemliche äußerliche Einrichtung, und den nemlichen Gang der Modulation wie die drey Hauptperioden in dem ersten Allegro der Sinfonie. Die Art der Melodie hingegen ist der Melodie der Sonate sehr ähnlich. Sie ist eben so ausgebildet wie in dieser, aber gewöhnlich mehr durch die uns schon bekannten Erweiterungsmittel verlängert, und die melodischen Theile hängen durch Auslassung der Absatzformeln mehr zusammen. Dabey wird die Melodie der Hauptstimme bey dem Cäsurtone der Absätze oder Einschnitte zuweilen von dem Orchester

chester durch kurze Sätze unterbrochen, die entweder aus wiederholten Gliedern der Hauptmelodie, oder auch aus solchen Sätzen bestehen, die blos im Ritornell enthalten waren.

Bey gut gearbeiteten Concerten, in welchen jede Stimme des begleitenden Orchesters an dem Vortrage der Hauptstimme, nach dem vorhin beschriebenen Ideal den nächsten Antheil nimmt, und in welchen sie als ein Glied des Ganzen, welches mit in die leidenschaftliche Unterhaltung verwickelt ist, das Recht hat, durch kurze Sätze gleichsam ihre Empfindung über den Vortrag der Hauptstimme an den Tag zu legen, erwarten diese Stimmen zu dieser Absicht nicht immer den Einschnitt oder Absatz der Hauptstimme, sondern lassen sich mitten im Vortrage derselben wechselsweise durch kurze Nachahmungen hören, die jedoch dergestalt angebracht und eingerichtet werden müssen, daß sie den Vortrag der Hauptstimme nicht verdunkeln.

Nirgend kann der angehende Tonsetzer die so eben beschriebene Behandlung der Begleitung des Concertes besser kennen lernen, als in C. Ph. E. Bachs Clavierconcerten. Allein es gehört ausser der Kunst, die Melodie so zu bilden, daß sie dergleichen Nachahmungen in der Begleitung erlaubt, noch viel Erfahrung und Kunstgefühl da-

zu, der Sache nicht zu viel, und der Hauptstimme keinen Eintrag zu thun.

§. 124.

Mit dem Schlußtone des ersten Hauptperioden, der, wie schon errinnert worden ist, in der Tonart der Quinte schließt, tritt das zweyte Ritornell mit dem Hauptsatze wieder ein, trägt einige melodische Theile wieder vor, die schon im ersten Ritornell enthalten waren, und schließt ebenfalls in der Tonart der Quinte mit einer förmlichen Cadenz. Mit dem Schlußtone dieser Cadenz hebt das zweyte Solo der Concertstimme wieder in dieser Tonart an; und zwar geschieht der Anfang dieses zweyten Solo gemeiniglich vermittelst eines solchen melodischen Theils, der nicht in dem ersten Perioden enthalten war, sondern der ein stark hervorstechender, aber passender Nebengedanke ist, der aber wieder sehr schicklich auf einen Hauptgedanken leitet.

Dieser Periode, mit dem es eben die Bewandniß hat, wie mit dem zweyten Hauptperioden des ersten Allegro der Sinfonie, wird also in der weichen Tonart der Sexte, zuweilen auch in der weichen Tonart der Secunde oder Terz geschlossen. Mit dem Schlußtone tritt wieder ein kurzes Ritornell ein, welches den, schon bey der Sinfonie beschriebenen Nebenperioden macht, welcher

cher vermittelst eines melodischen Theils, der durch die Progression, oder durch die Fortsetzung einer in demselben enthaltenen metrischen Formel erweitert wird, die Modulation wieder in den Hauptton zurückführt, in welcher dieses Ritornell mit dem Quintabsatze schließt, damit das dritte Solo der Hauptstimme wieder im Haupttone anfangen kann.

§. 125.

Das dritte Solo der Concertstimme gleicht wieder in Ansehung der Form dem dritten Hauptperioden des ersten Allegro der Sinfonie. Mit dem Schlußtone dieses Perioden machen die Ripienstimmen vermittelst einiger Tacte gewöhnlich eine Einleitung zu einer Fermate auf dem Sexquartenaccorte des Grundtones, welche der Concertspieler länger aushält, als die übrigen Instrumente, und mit derselben entweder eine freye Fantasie oder ein Capricio verbindet, welches man mißbrauchsweise eine Cadenz zu nennen pflegt, weil es bey dem Schlusse des Tonstücks gemacht wird. Mit dem Schlußtone dieser sogenannten Cadenz, welche sich jederzeit mit einem förmlichen Tonschlusse endiget, fängt das lezte Ritornell an, welches aus den lezten melodischen Theilen des ersten Ritornells zu bestehen pflegt, und mit welchem das ganze erste Allegro geschlossen wird.

§. 126.

Das Adagio des Concertes wird gewöhnlich in diejenige Form eingekleidet, welche schon in dem 84sten §. bey Gelegenheit der Arie beschrieben worden ist. In den neuern Concerten pflegt man aber auch oft statt des gewöhnlichen Adagio eine so genannte Romanze zu setzen, die einen bestimmtern Character hat, den man aus Sulzers Beschreibung des poetischen Productes dieses Namens am besten kennen lernen kann.

„Gegenwärtig (sagt Sulzer) giebt man den „Namen Romanze kleinen erzählenden Liedern, „in dem höchst naiven und etwas altväterischen „Ton der alten gereimten Romanzen. Der In„halt derselben ist eine Erzählung von leidenschaft„lichen, tragischen, verliebten, oder auch blos „belustigenden *) Inhalt. — — Gedanken „und Ausdruck müssen in der höchsten Einfalt „und sehr naiv seyn.„

Dieses Tonstück wird gewöhnlich in die Form des Rondo eingekleidet, die schon oben weitläuftig beschrieben worden ist.

§. 127.

*) In der Tonkunst macht man von diesem lezten Charakter der Romanze keinen Gebrauch, weil sie anjezt noch blos in langsamer Bewegung gesezt wird.

§. 127.

Der lezte Theil des Concertes ist entweder ein Allegro oder Presto, welches in der Form des ersten Allegro erscheint; oder es ist ein gewöhnliches Rondo mit weit ausgeführten Zwischensätzen; oder es enthält Veränderungen über eine kurze, aus zwey Theilen bestehende Melodie. Auch von dieser lezten Form ist bey dem lezten Allegro der Sinfonie das nöthigste erinnert worden.

Zweyter Absatz.

Von der Verbindung der melodischen Theile in den ersten Hauptperioden der größern Tonstücke.

§. 128.

In dem 45sten §. ist gezeigt worden, wie drey melodische Theile, wenn sie den ersten Perioden eines Tonstückes ausmachen, in Ansehung ihrer Interpunction beschaffen seyn können; weil aber in dem ersten Perioden der größern Tonstücke mehr als drey melodische Theile verbunden zu werden pflegen, so haben wir in diesem Absatze noch zu untersuchen, wie mehrere melodische Theile in dem ersten Perioden eines Tonstückes in Ansehung ihrer interpunctischen Beschaffenheit zusammen verbunden werden können.

§. 129.

Zu Folge des vorher gehenden Absatzes haben die ersten Hauptperioden aller Tonstücke, die in der harten Tonart gesezt sind, dieses unter sich gemein, daß sie, nachdem die Modulation aus dem Haupttone in die Tonart der Quinte geleitet worden ist, auch in dieser Tonart schließen.

Dieser erste Periode theilet sich daher in zwey Theile, nemlich in denjenigen Theil, in welchem die Haupttonart herrscht, und in denjenigen, wo die Tonart der Quinte herrschend ist. Weil nun in dem Haupttone nicht mehr als zwey Absätze, nemlich der Grund = und Quintabsatz statt finden, und weil derjenige melodische Theil, in welchem die Modulation in die Quinte geleitet wird, mit dem Quintabsatze dieser Tonart geschlossen werden muß, so entstehet eine gewisse Hauptform dieses ersten Perioden, die, wenige Abweichungen ausgenommen, allen ersten Perioden der größern Tonstücke gemein ist. Sie bestehet darinne, daß der Periode vier interpunctische Haupttheile, oder vier Hauptruhepuncte des Geistes enthält. Zwey derselben sind der Haupttonart eigen, und werden von den zwey ersten melodischen Theilen vermittelst des Grund = und Quintabsatzes gemacht; in dem dritten aber wird die Modulation nach der Tonart der Quinte hingeleitet, in welcher er mit dem

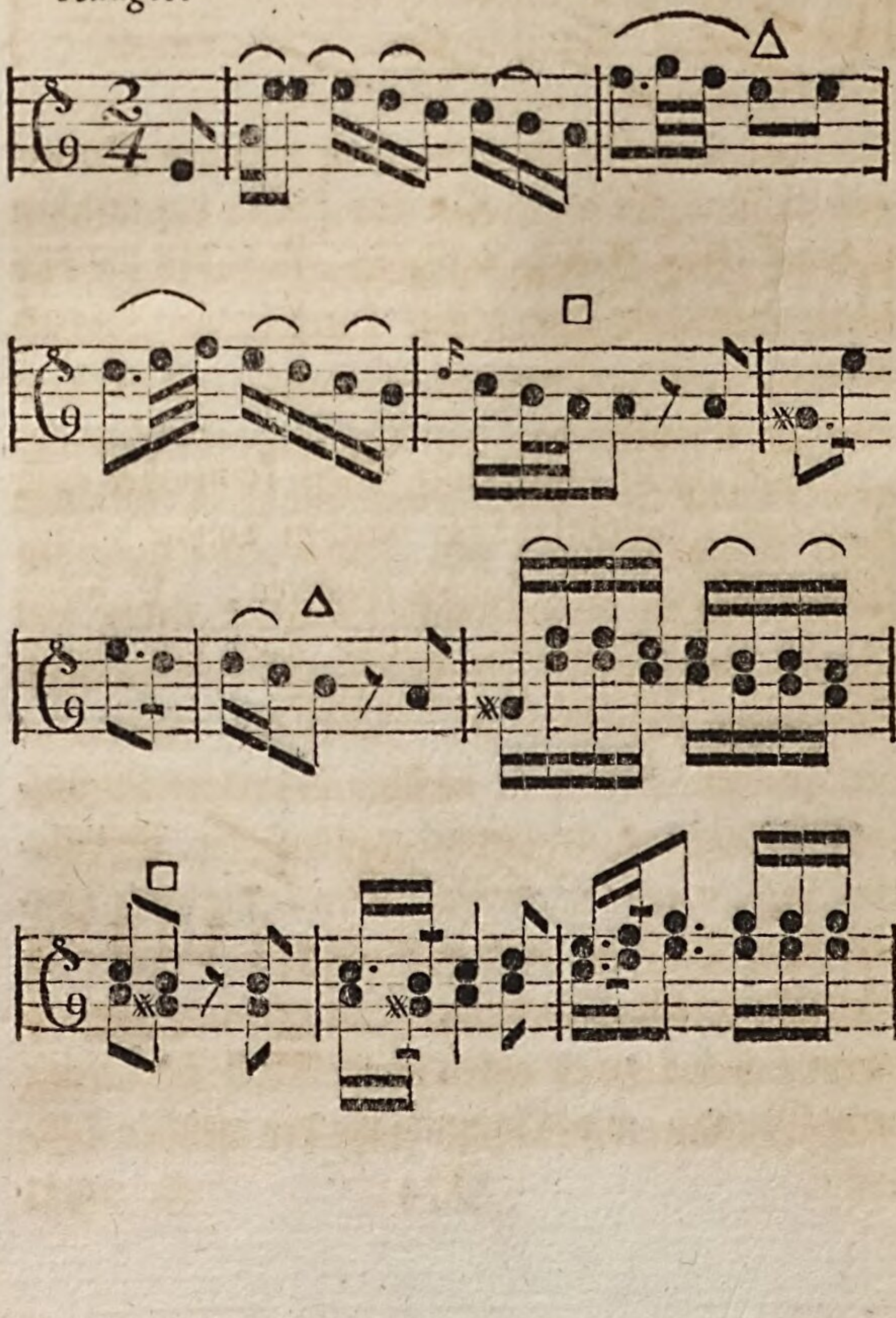
dem Quintabsatze geschlossen wird, worauf der vierte interpunctische Haupttheil mit der Cadenz in dieser Tonart den Perioden schließt. Ein Beyspiel dieser Form, in welchem die interpunctische Haupttheile noch mit keinen melodischen Nebentheilen vermischt sind, giebt uns derjenige Satz, an welchem wir in dem 72sten §. den Gebrauch der melodischen Verlängerungsmittel ausübten.

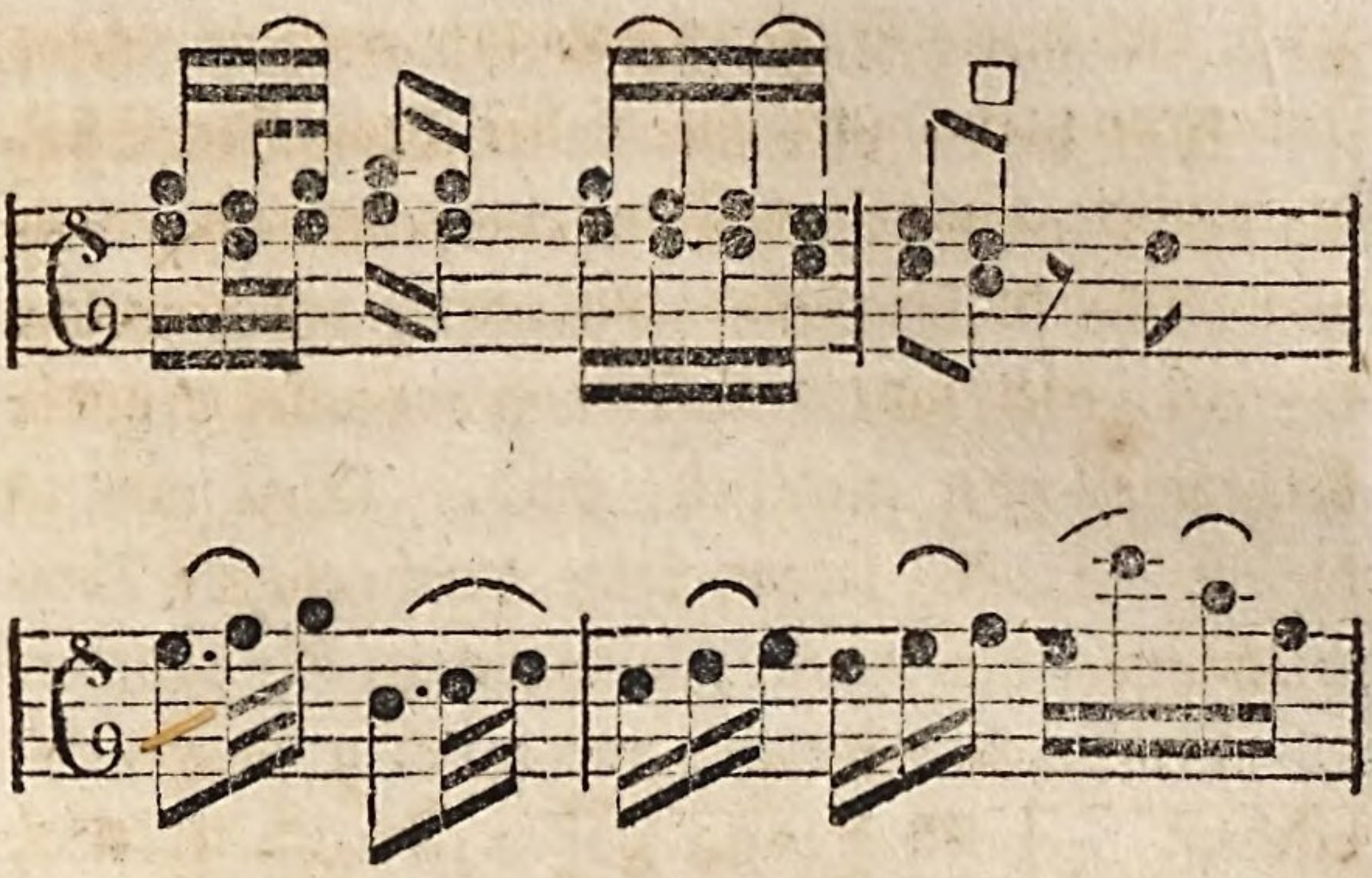
§. 130.

Ist das Tonstück in einer weichen Tonart gesezt, und der erste Periode soll in der weichen Tonart ihrer Quinte schließen, so haben die vier interpunctischen Haupttheile eben dieselbe Beschaffenheit, wie bey der harten Tonart, nur mit dem einzigen Unterschiede, daß die Cäsuren des Grundabsatzes und der Cadenz auf weiche Dreyklänge fallen; die Cäsuren der Quintabsätze hingegen haben auch in dieser weichen Tonart, aus uns schon bekannten Ursachen den harten harmonischen Dreyklang zum Grunde. Bey dem Gebrauche der weichen Tonart ist es aber besonders in grössern Tonstücken gewöhnlicher, daß die Modulation in dem ersten Hauptperioden in die harte Tonart ihrer Terz hingeleitet, und der Periode in derselben geschlossen wird. In diesem Falle endigen sich die zwey ersten melodischen Theile mit dem Grund- und Quintabsatze der weichen Ton-

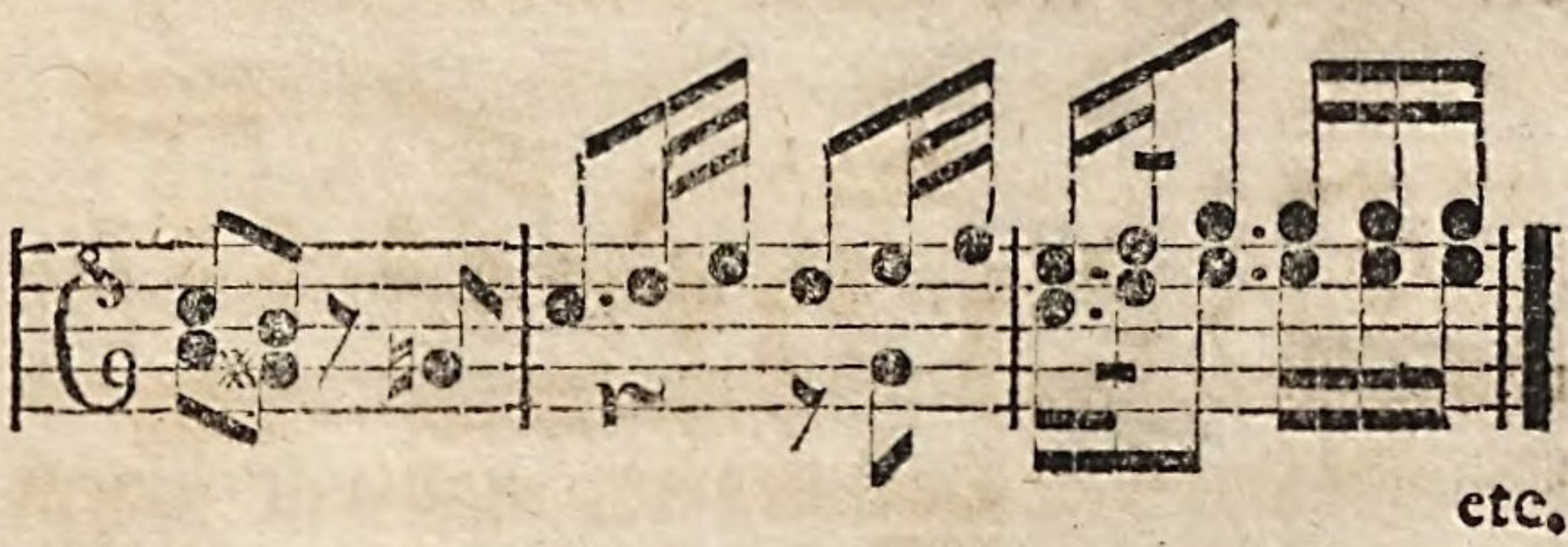
art; der dritte fängt gewöhnlich noch in dieser Tonart an, modulirt aber in die Tonart der Terz, in welcher er mit dem Quintabsatze schließt, und nach welchem der vierte Hauptttheil mit der Cadenz in dieser harten Tonart den Perioden endiget; z. B.

Adagio.





Der dritte melodische Theil kann aber auch nach dem Quintabsatze der weichen Tonart unmittelbar in der harten Tonart eintreten; z. E. wenn der achte, neunte und zehente Tact des vorher gehenden Beyspiels so gesezt wird;



etc.

§. 131.

Mit diesen vier interpunctischen Hauptthei-len des Perioden werden mehrentheils noch andere melodische Nebentheile verbunden, durch welche die auszudrückende Empfindung entweder genauer bestimmt, oder modificirt wird. Weil nun in diesem Perioden (wenn keine durchgehende Aus-weichung gemacht wird) keine andern Ruhepuncte des Geistes statt finden, mit welchen diese melo-dischen Nebentheile geschlossen werden können, und weil nach der in dem 34stes §. enthaltenen Regel eigentlich nicht zwey unmittelbar nach ein-ander folgende melodische Theil in eben derselben Tonart mit gleichen Absätzen geschlossen werden dürfen, so müssen wir die Art und Weise kennen lernen, wie man mehrere melodische Theile mit den vier interpunctischen Hauptheilen des Perio-den vereinigen kann; oder mit andern Worten, wie mehr melodische Theile in Ansehung der In-terpunction beschaffen seyn müssen, wenn sie in dem ersten Perioden eines Tonstücks zusammen verbunden werden sollen.

§. 132.

Wenn man mit den vier Hauptruhepuncten unsers Perioden, nemlich mit seinem Grund- und Quintabsatze der Haupttonart, und mit seinem Quintabsatze und mit der Cadenz seiner Neben-

tonart,

tonart, in welche die Modulation sich wendet, mehr melodische Theile verbinden will, so pflegt man diese Verbindung durch folgende vier Hülfsmittel zu bewerkstelligen; nemlich

1) dadurch, daß man dem ersten von zwey unmittelbar nach einander folgenden melodischen Theilen, die zusammen nur einen einzigen Hauptruhepunct des Perioden ausmachen können, seine höchste Vollständigkeit benimmt, und ihn dergestalt mit dem folgenden melodischen Theile verbindet, daß der zweyte nur ein Anhang, nur ein erklärender Theil des ersten wird, und also beyde zusammen nur einen einzigen Hauptruhepunct des Perioden ausmachen;

2) durch das Zusammenschieben zweyer melodischer Theile;

3) durch eine schickliche Wiederholung eines Absatzes vermittelst eines andern melodischen Theils, und

4) durch einen Anhang, welcher mit dem Hauptperioden verbunden wird.

§. 133.

Das erste Hülfsmittel mehrere melodische Theile in einem Perioden zu vereinigen, ist also dieses, daß man zwey vollständige melodische

Theile,

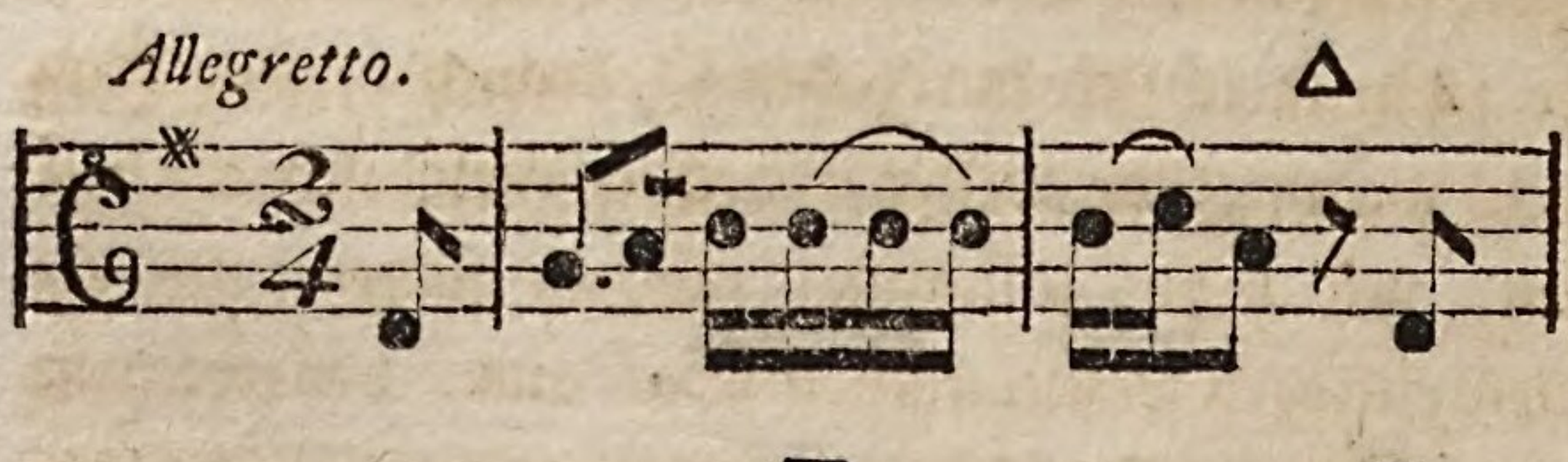
Theile, die wegen der Gleichheit ihre Absätze nicht schicklich auf einander folgen können, dergestalt zu verbinden sucht, daß sie beyde nur als ein einziger erweiterter Satz gebraucht werden können. Dieses geschieht entweder

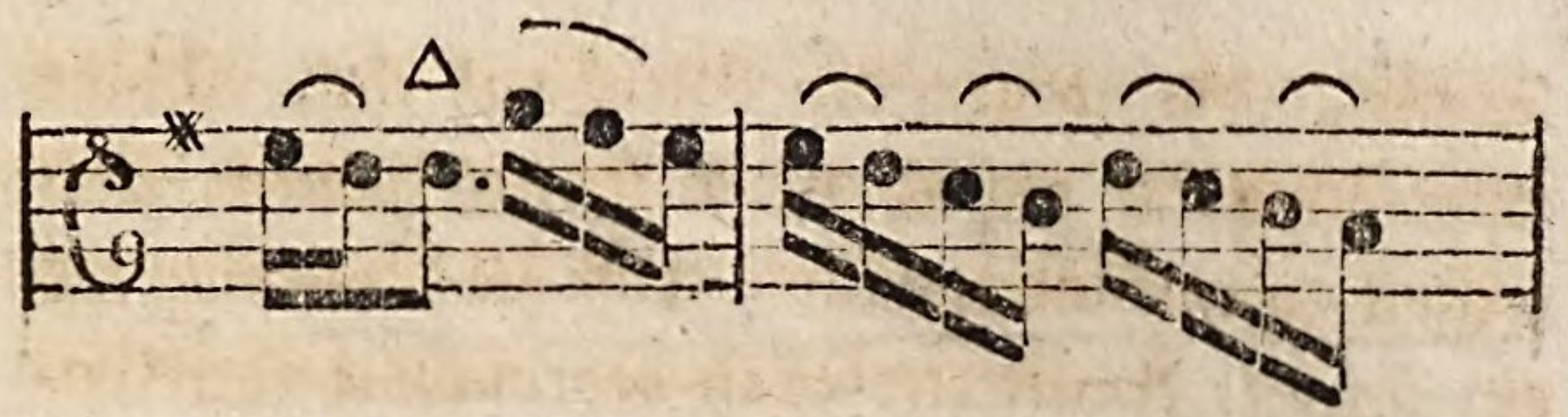
1) dadurch, daß man dem ersten melodischen Theile seine Vollständigkeit gänzlich benimt; oder

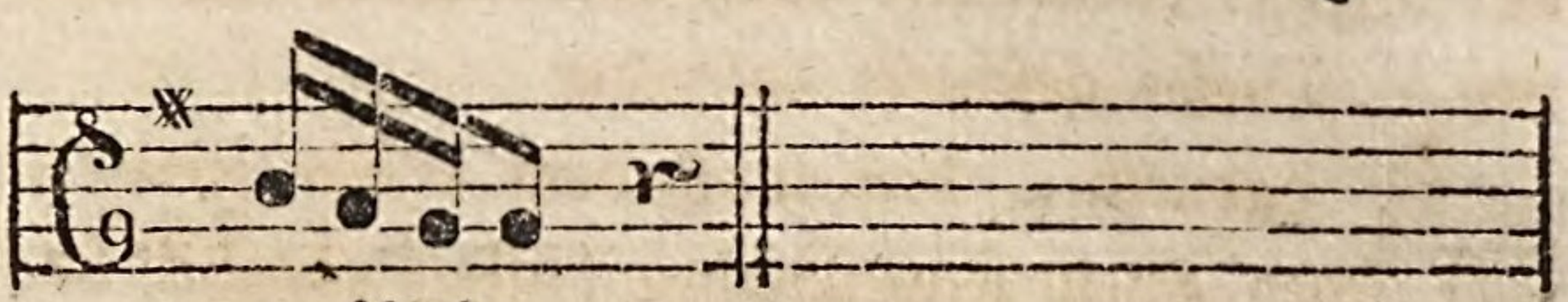
2) dadurch, daß man die Absatzformel des ersten melodischen Theils minder vollständig bildet, als die Absatzformel des zweyten. (Siehe den 55sten §.)

§. 134.

Der erste Fall kann (die Sache mechanisch betrachtet) nur alsdenn angewendet werden, wenn der erste der beyden melodischen Theile aus zwey ähnlichen Gliedern bestehet. Gesezt, man wollte folgende zwey vollständige melodische Theile unmittelbar in dem Perioden verbinden,





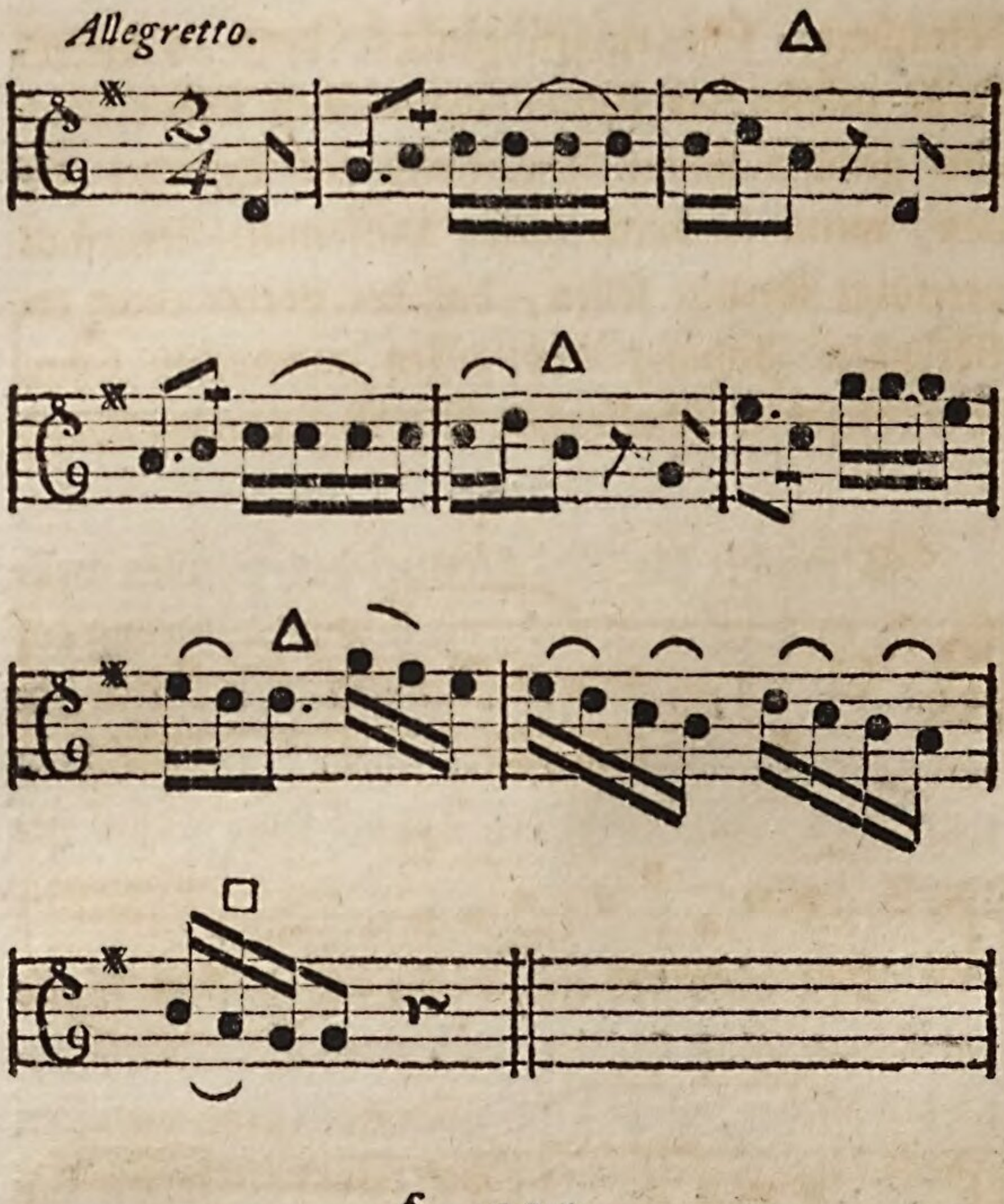


schlecht.

so machte die Abfatzformel des zweyten vollständigen Satzes eine unangenehme Würkung auf unser Gefühl, weil schon unmittelbar vorher ein anderer vollständiger melodischer Theil auf dem nemlichen Dreyklange der Tonart seine Cäsur gemacht hatte.

Weil aber der erste dieser melodischen Theile ein solcher Satz ist, der aus zwey ähnlichen Gliedern bestehet, und dem man nach dem 122sten §. des zweyten Theils seine Vollständigkeit dadurch benehmen kann, wenn man die Cäsur des zweyten Gliedes der Cäsur des ersten ähnlich macht, so schließt er sich durch den Gebrauch dieses Mittels unmittelbar an den folgenden melodischen Theil an, und beyde zusammen machen alsdenn nur einen einzigen vollständigen Satz aus, bey welchem die vorhin sich äußernde unangenehme Würkung wegfällt; z. E.

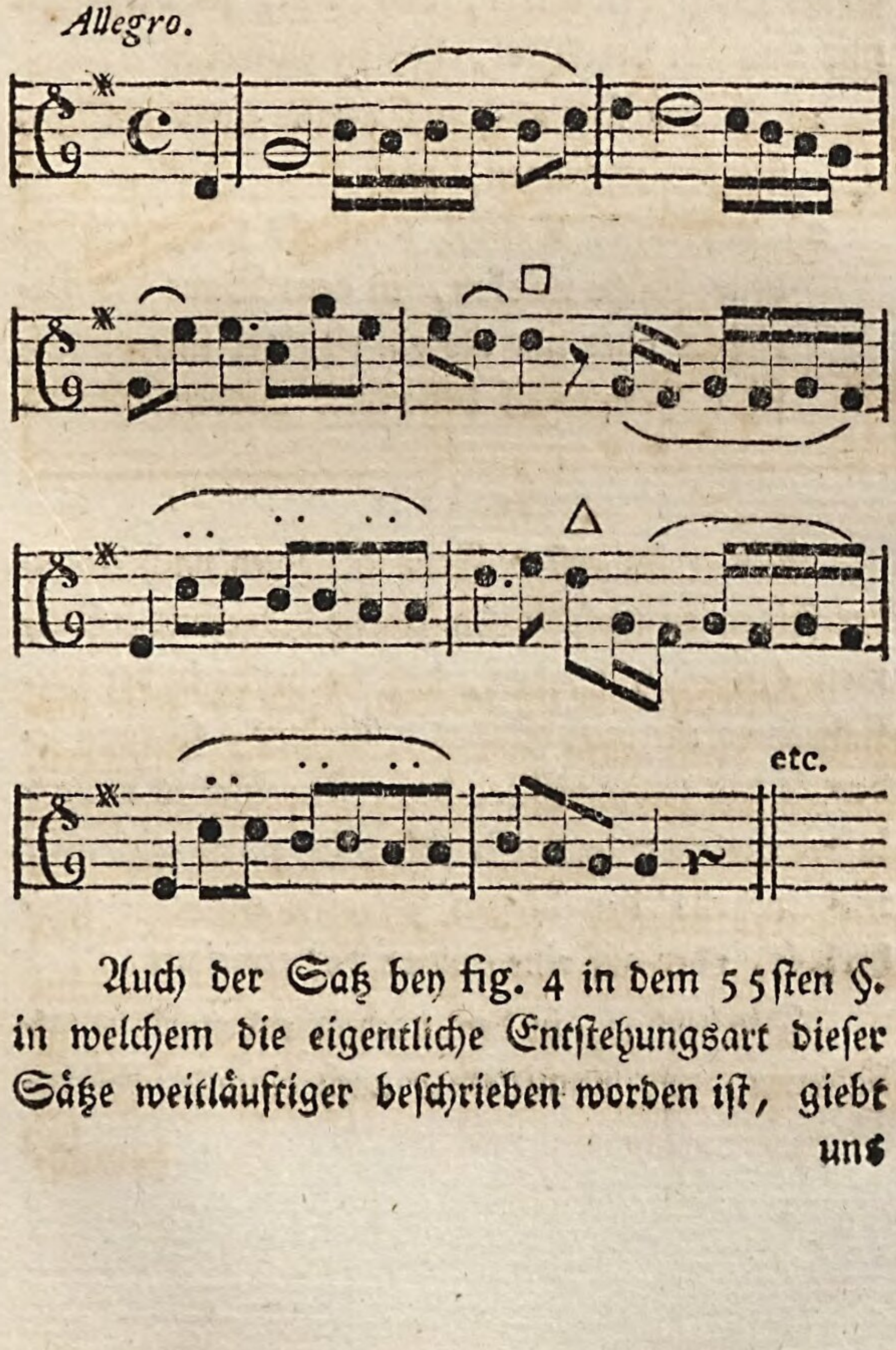
Allegretto.



§. 135.

Bestehet aber im zweyten Falle der erste melodische Theil nicht aus zwey ähnlichen Gliedern, und die beyden Sätze, die ihren Absatz auf einerley Dreyklange machen, sollen dadurch genauer verbunden werden, daß man die Cäsur des ersten melodischen Theils nach §. 55. weniger vollständig vorträgt, als die Cäsur des zweyten, so ist dieses Hülfsmittel, wenn man es blos mechanisch betrach-

betrachtet, sehr eingeschränkt; denn in diesem Falle müssen die beyden melodischen Theile schon eine gewisse innere Beziehung auf einander haben, wenn sie durch dieses Hülfsmittel dergestalt vereinigt werden sollen, daß der zweyte einen erklärenden Anhang des ersten ausmachen kann. Von dieser Beschaffenheit ist z. B. folgender Satz;



Auch der Satz bey fig. 4 in dem 55sten §. in welchem die eigentliche Entstehungsart dieser Sätze weitläuftiger beschrieben worden ist, giebt uns

uns ein Beyspiel, wie durch dieses Mittel zwey melodische Theile zu einem einzigen vollständigen Satze vereinigt worden sind.

§. 136.

Das zweyte Hülfsmittel, mehr melodische Theile in einem Perioden zu verbinden, bestehet darinne, daß man zwey oder mehr vollständige Sätze zusammenschiebt, das heißt, sie dergestalt mit einander verbindet, daß sie entweder

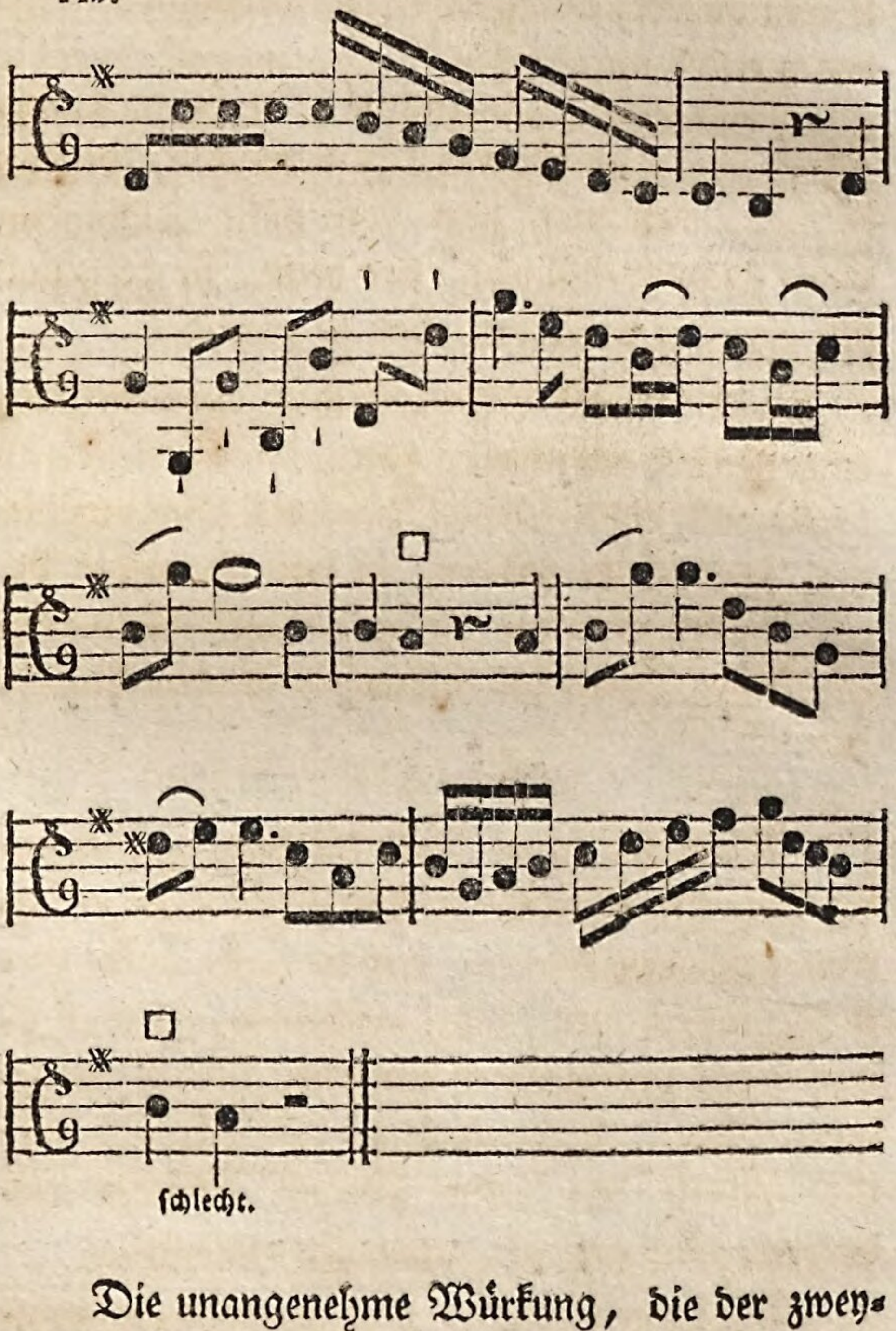
1) in der äußerlichen Gestalt eines einzigen Satzes erscheinen, oder
2) auf unser Gefühl zwar als zwey verschiedene Sätze würken, in dem Baue des Perioden aber nur als ein einziger interpunktischer Hauptheil behandelt werden können.

§. 137.

Wenn im ersten Falle die zwey nach einander folgenden melodischen Theile dergestalt zusammen geschoben werden, daß sie beyde in der Gestalt eines einzigen Satzes erscheinen, so muß jederzeit das zweyte Glied des ersten Satzes ausgelassen werden; das erste Glied desselben wird aber mehrentheils bey diesem Processe entweder wiederholt, oder auf eine andere Art erweitert.

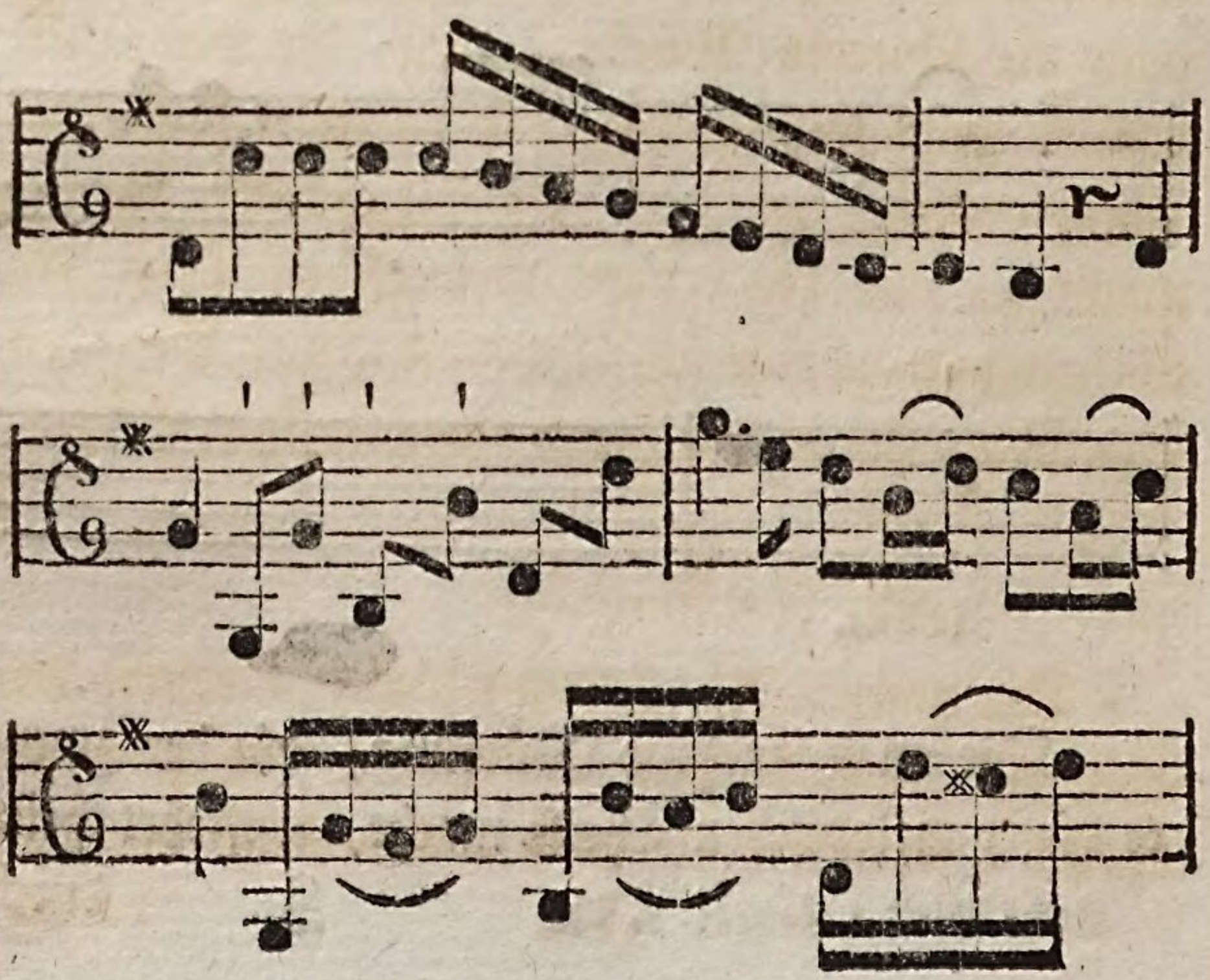
Die beyden, in dem nachstehenden Satze enthaltenen, und unmittelbar nach einander folgenden

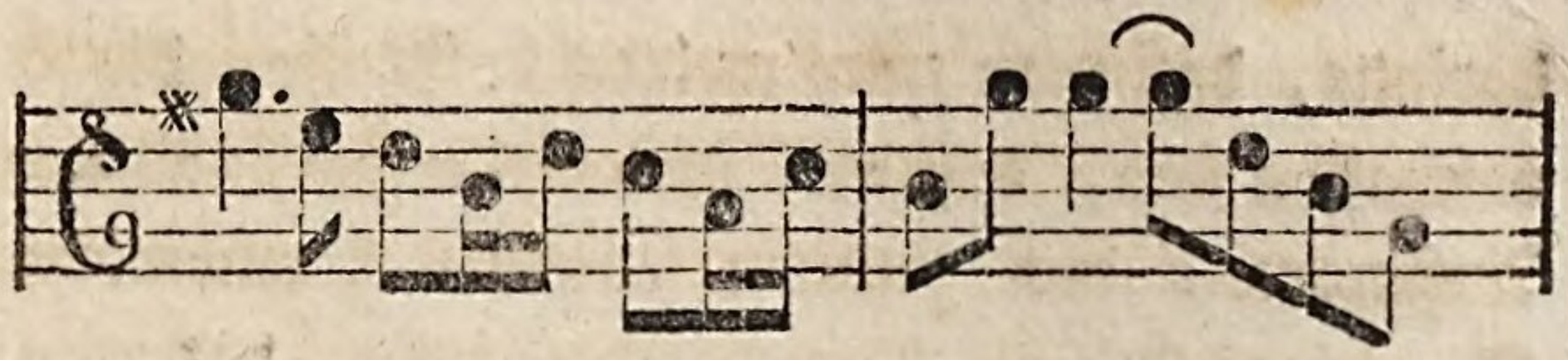
den Quintabsätze sind von der Art, daß sie unser Gefühl beleidigen;

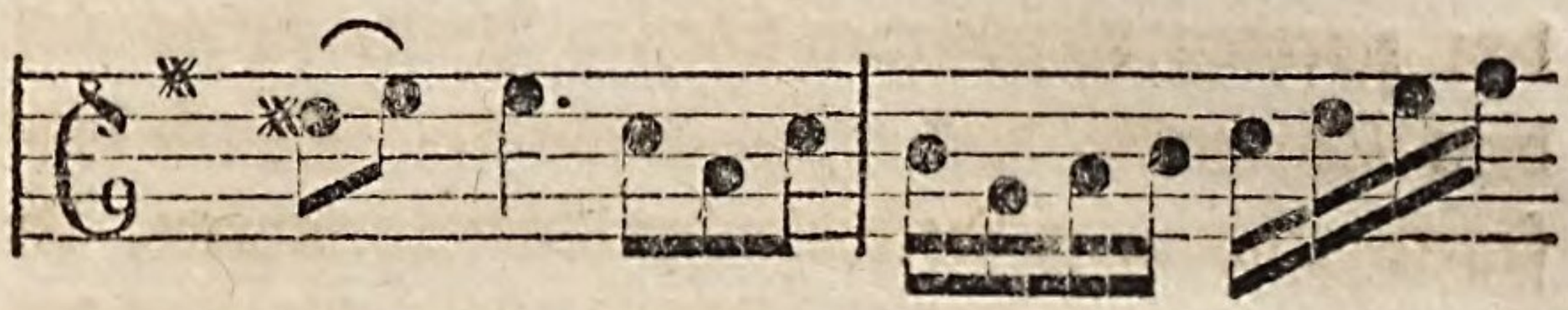


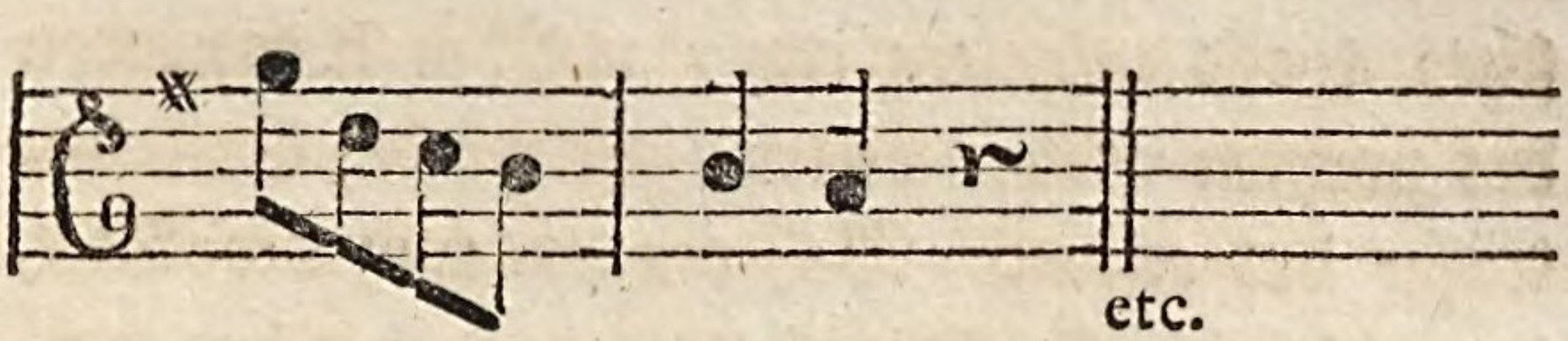
Die unangenehme Würkung, die der zweyte dieser melodischen Theile macht, entstehet theils

durch die gleichen Absatzformeln, theils aber auch dadurch, daß der zweyte melodische Theil mit den nemlichen Tönen, und mit eben der Figur der Noten anhebt, die schon in dem von ihm verschiedenen ersten melodischen Theile unmittelbar vor der Cäsur enthalten ist. Will man nun diese beyden Sätze in einem Perioden verbinden, so kann die unangenehme Würkung die sie anjezt machen dadurch leicht gehoben werden, daß man das zweyte Glied des ersten Satzes, welches ohnedem beynahe völlig in dem Anfange des zweyten Satzes enthalten ist, wegwirft, und das erste Glied desselben unmittelbar mit dem folgenden Satze verbindet, weil die Tonfolge zwischen diesem ersten Gliede, und zwischen dem Anfange des zweyten melodischen Theils diese Verbindung begünstiget; z. B.









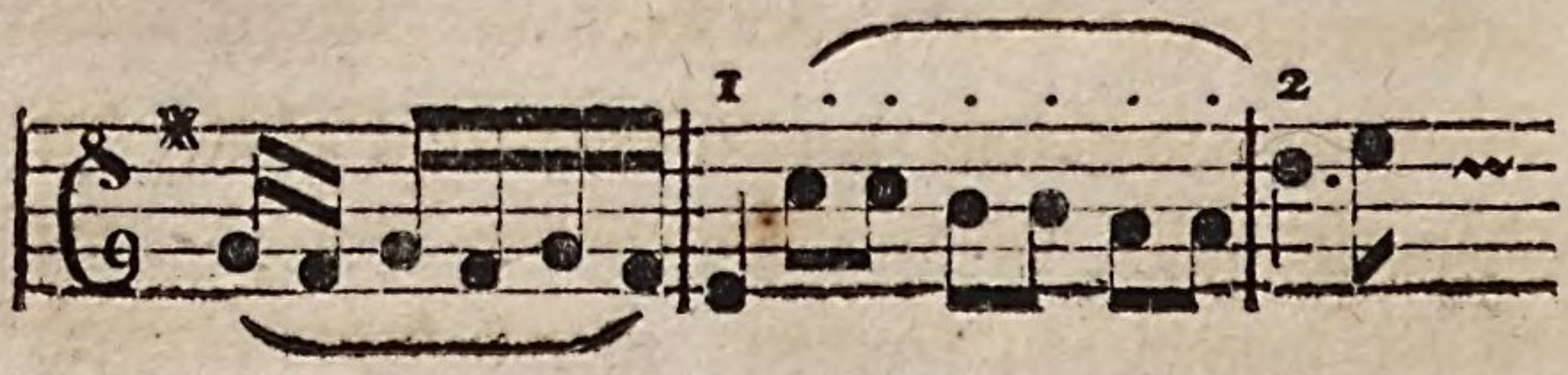
Durch das Auslassen dieses zweyten Gliedes fällt also nicht allein die in dem vorher gehenden Beyspiele enthaltene Wiederholung einerley Notenfigur im fünften und siebenden Tacte, sondern auch die schlechte Würkung weg, die in demselben die zwey unmittelbar nach einander folgenden Absatzformeln auf dem Dreyklange der Quinte machten, und die beyden melodischen Theile erscheinen nun auf eine schickliche und in dem Perioden brauchbare Art in der Form eines einzigen Satzes.

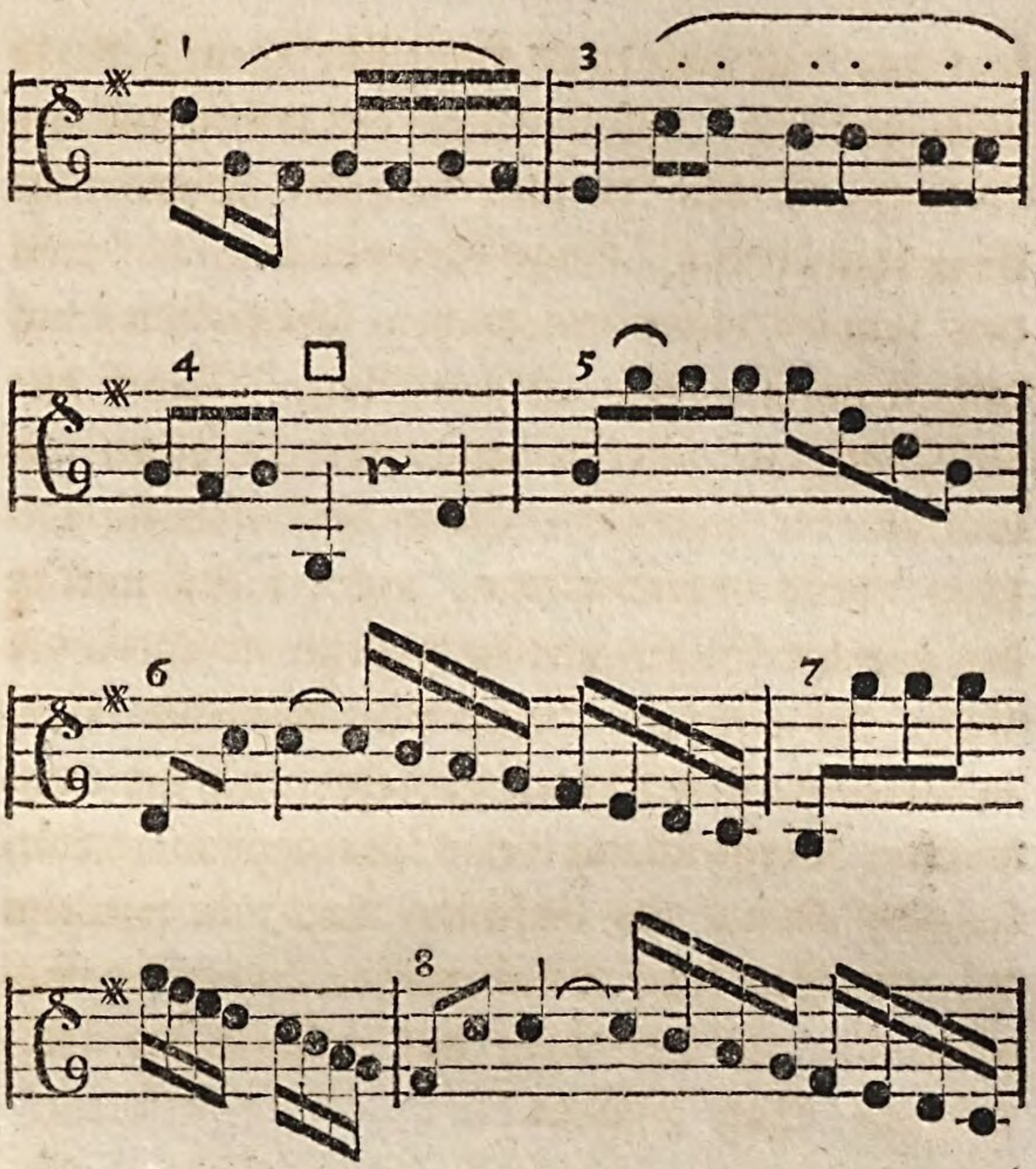
§. 138.

Die zweyte Art der Zusammenschiebung der Sätze ist schon in dem 121sten §. des zweyten Theils beschrieben worden, und bestehet kürzlich

darinne, daß man zwey melodische Theile, die so beschaffen sind, daß die Cäsur des ersten, und der Anfangston des zweyten einerley harmonische Grundlage haben, dergestalt verbindet, daß man den zweyten dieser melodischen Theile schon auf dem Cäsurtone des ersten anfängt. Durch dieses Verfahren gehet derjenige Tact verlohren, in welchem die eigentliche Cäsur des ersten melodischen Theils enthalten war, und der Anfangston des zweyten Satzes vertritt zugleich die Stelle der Cäsur des ersten. Daher wird auch der Tact, in welchem dieser Proceß vorgehet, bey der rythmischen Vergleichung der Sätze doppelt gezählt, nemlich einmal als derjenige Tact, in welchem der erste Satz seine Cäsur macht, das zweyte mal aber auch als derjenige, mit welchem der nachfolgende Satz anfängt.

Wenn man z. B. mit dem in dem 35sten §. enthaltenen Anfangssatze (von welchem ich der Kürze wegen nur die lezte Hälfte hersetzen will,) zugleich die in dem folgenden Beyspiele enthaltenen melodischen Theile verbinden wollte,



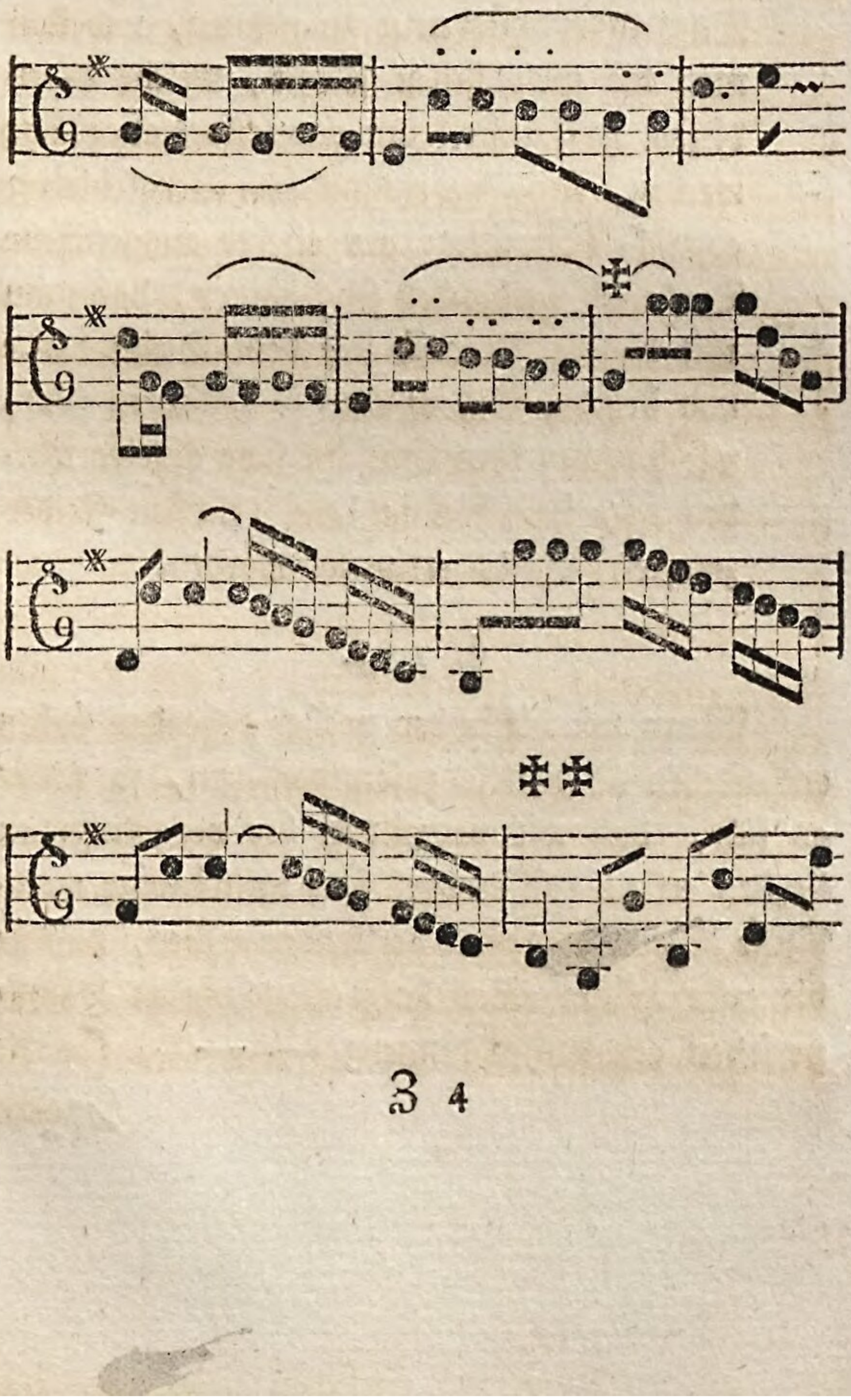


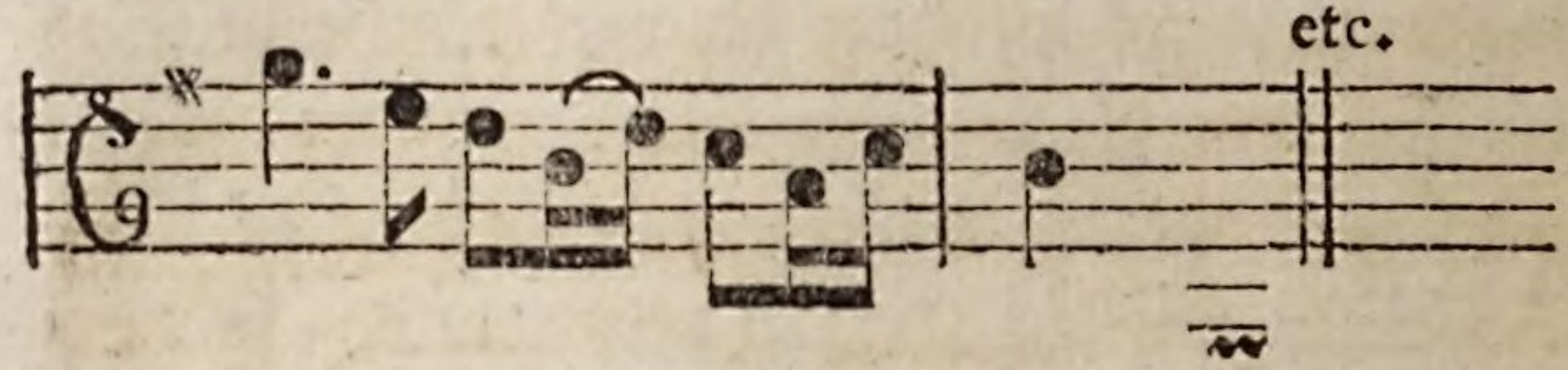
so würde nach dem ersten dieser Sätze, der in dem vierten Tacte in der Form der höchsten Vollständigkeit geschlossen worden ist, der zweyte, welcher ebenfalls einen Grundabsatz formirt, eine schlechte Würkung machen. Mit dem Quintab-

satze kann dieser zweyte Satz deswegen nicht geschlossen werden, weil die nachfolgenden melodischen Theile (die in dem 137sten §. enthalten sind) mit diesem Absatze schließen sollen. Will man nun dennoch diesen zweyten melodischen Theil mit in den Perioden bringen, so geschieht es am schicklichsten dergestalt, daß man ihn gleich auf der im vierten Tacte enthaltenen Cäsurnote des vorher gehenden Satzes anfangen läßt, weil er dadurch nicht allein mit dem vorher gehenden genau verbunden wird, sondern weil dadurch auch zugleich die beyden Grundabsatzformeln, die unmittelbar nach einander eine unangenehme Würkung machten, vermieden werden, wie man aus der nachstehenden Zusammenschiebung dieser Sätze bey dem Zeichen ✠ siehet.

Ja es kann, wenn die Melodie sehr fortströmend eingerichtet werden soll, der förmliche Grundabsatz gänzlich übergangen werden, wenn man den im zehenten Tacte des vorher gehenden Beyspiels eintretenden dritten Satz, der sich (wie man in dem 137sten §. siehet,) mit dem Quintabsatze endigt, durch eben dieses Mittel mit dem vorher gehenden Satze verbindet. Dieser Satz fängt im zehenten Tacte (denn der Aufschlag kömmt bey diesem Processe nicht mit in Betracht) mit dem Tone g auf der harmonischen Grundlage des Dreyklanges g h d, und also auf dem nemlichen Accorde

corde an, auf welchem der vorher gehende Satz im neunten Tacte seine Cäsur machte; daher darf man nur den Anfangston g in die sechs Stufen tiefer liegende Terz h verwandeln, so kann man auch diesen Satz auf dem Cäsurtone des vorher gehenden Satzes anfangen, wie man bey ✠✠ in dem folgenden Beyspiele siehet.





Anmerkung.

Daß man gewohnt ist, den so eben beschriebenen Proceß eine Tacterstickung oder Tactunterdrückung zu nennen, und daß man die melodischen Theile, welche durch dieses Hülfsmittel um einen Tact abgekürzt werden, bey ihrer rythmischen Vergleichung eben so betrachtet, als ob der ausgelassene Tact noch vorhanden sey, ferner, daß man mit diesem Processe bey dem Quintabsatze und bey der Cadenz eben so verfahren kann, wie hier bey dem Grundabsatze gezeigt worden ist, ist schon in dem 121sten §. des zweyten Theils errinnert worden.

§. 139.

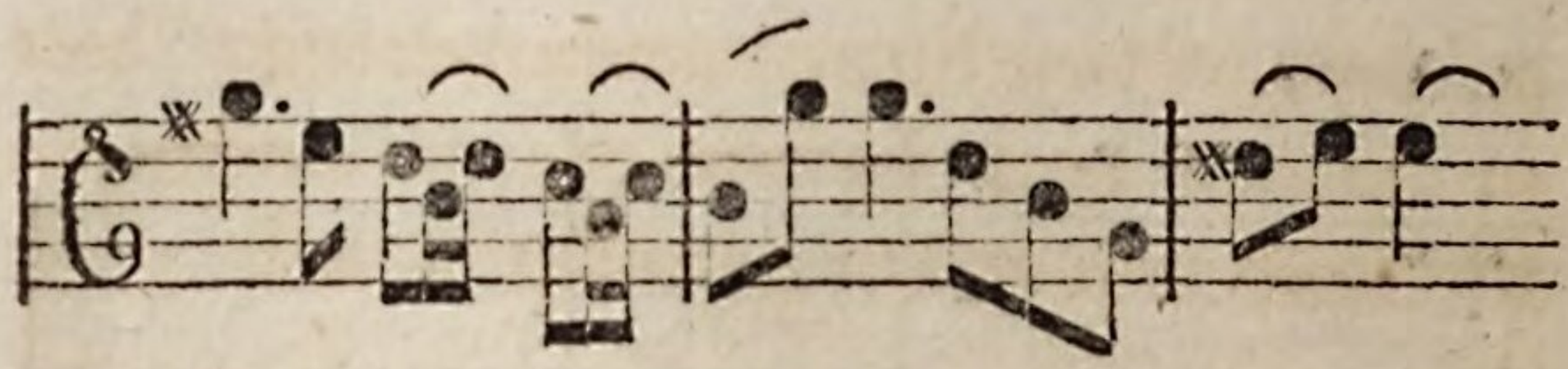
Wenn wir die in den vorher gehenden Syhen enthaltenen Beyspiele zusammensetzen, so findet es sich, daß wir vermittelst der vorgetragenen beyden ersten Hülfsmittel fünf vollständige melodische Theile dergestalt verbunden haben, daß sie die erste Hälfte eines lang ausgeführten Hauptperioden ausmachen können; — —

Allegro.

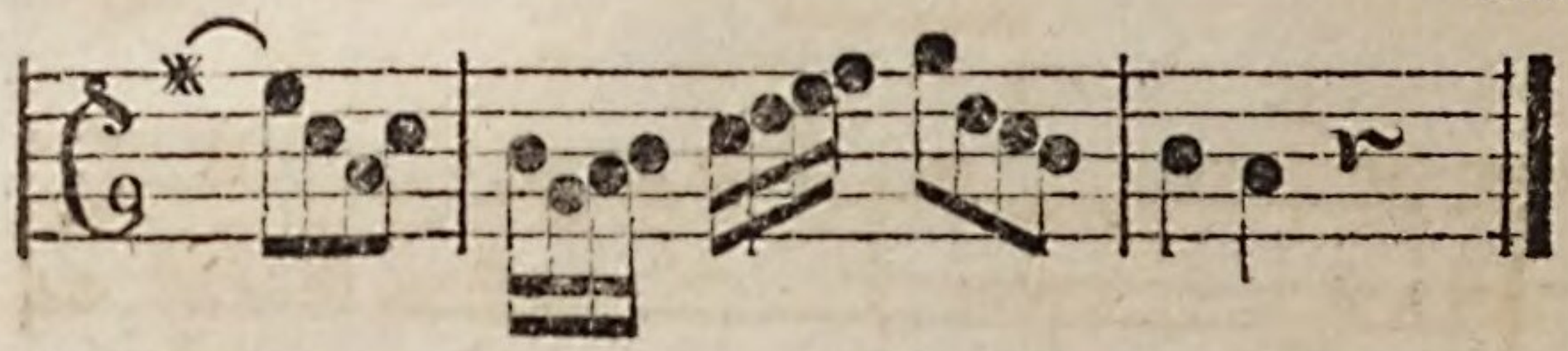
Allegro.

poc. p.

tor.



etc.



§. 140.

Das dritte Hülfsmittel, durch welches mehrere melodische Theile in unserm Perioden vereinigt werden können, ist nach dem 132sten §. die Wiederholung der Absätze.

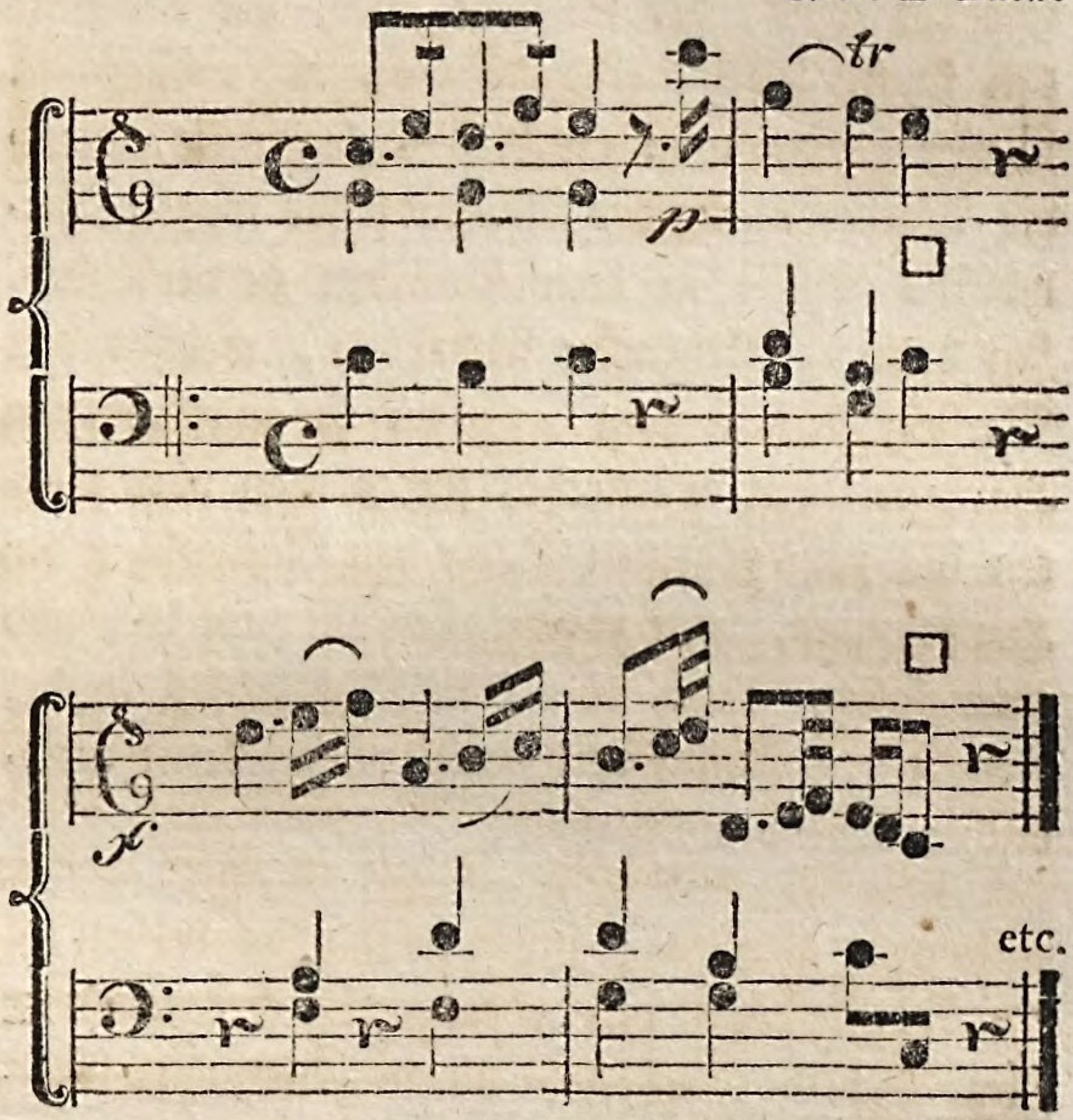
Es ist zwar in dem 34sten §. die Regel gegeben worden, daß zwey unmittelbar nach einander folgende melodische Theile in einer Tonart nicht mit gleichen Absätzen geschlossen werden sollen; allein es ist auch ebendaselbst errinnert worden, daß die Regel sehr oft eine Ausnahme leidet.

Wenn man zu Anfange eines Perioden zwey vollständige Theile, von welchen der lezte nicht als ein Anhang des ersten betrachtet werden kann, mit Grundabsätzen schließen will, so trift es sich in den mehresten Fällen, daß der zweyte dieser Theile mit seinem Grundabsatze unser Gefühl beleidigt. Demohngeachtet trift man hin und wie-

der

der zwey auf diese Art verbundene melodische Theile zu Anfange eines Perioden an, mit welchen unser Gefühl vollkommen zufrieden ist; z. E.

C. P. E. Bach.

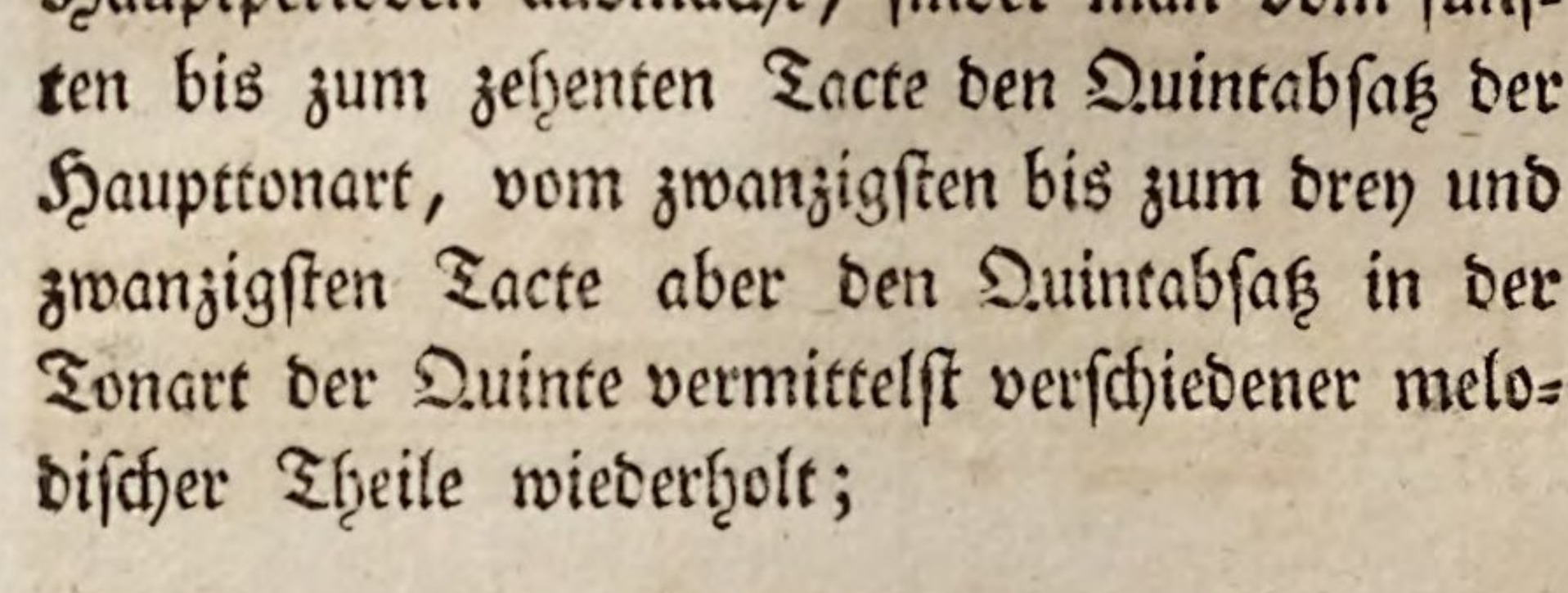


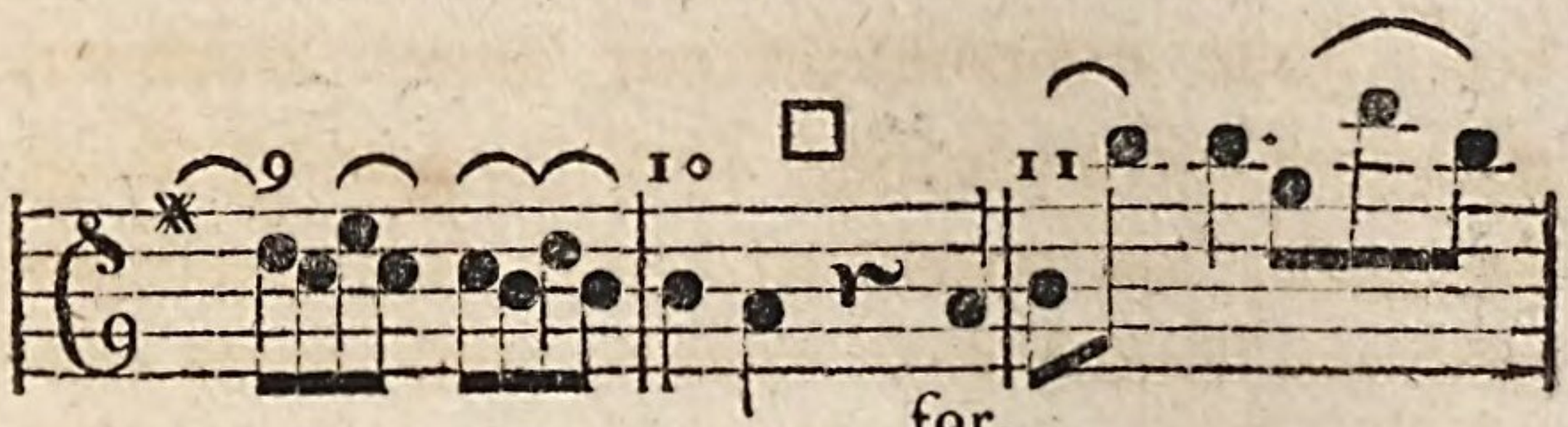
§. 141.

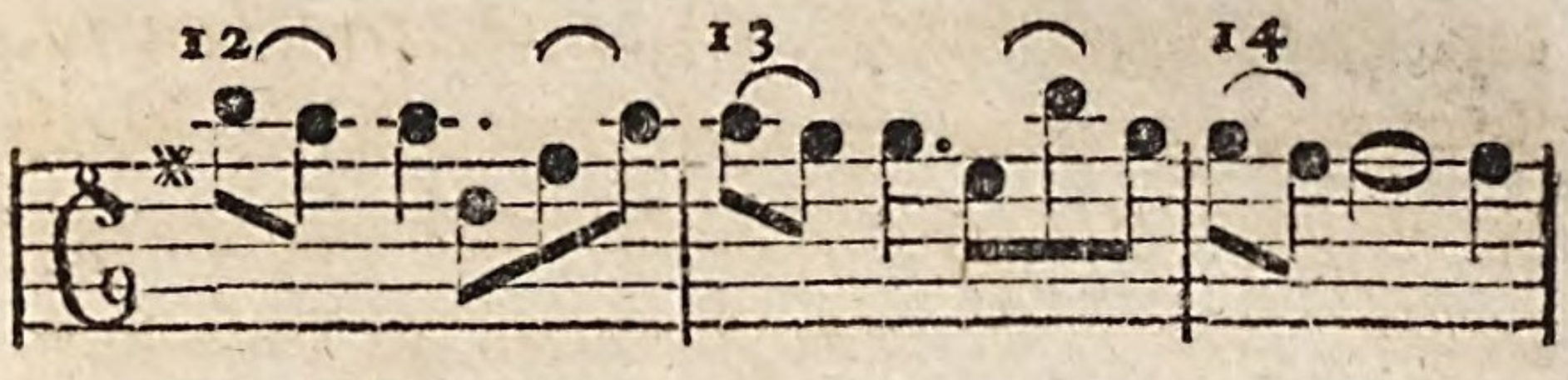
Bey dem Gebrauche der Quintabsätze tritt der Fall weit öfterer ein, daß, wenn zwey derselben unmittelbar in einer und eben derselben Tonart gesezt werden, sich unser Gefühl nich darwider empört; besonders bedienet man sich ihrer in

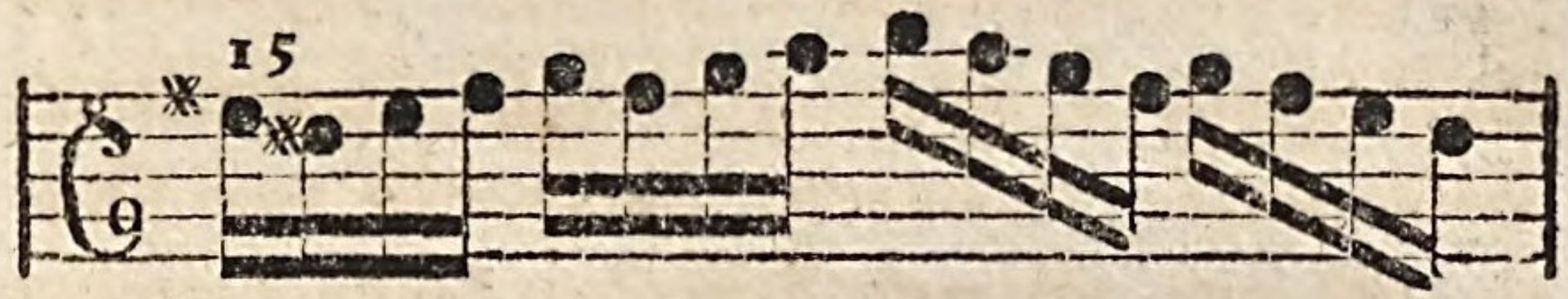
dem

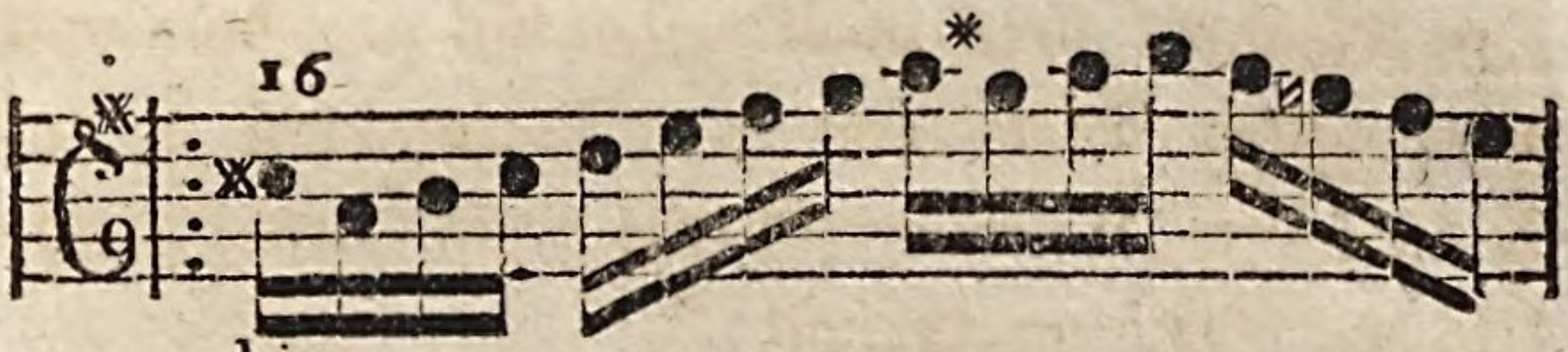
dem Falle mehrentheils mit guter Würkung, wenn der erste melodische Theil der damit geschlossen wird, ein erweiterter, oder mit mehr melodischen Theilen verbundener, und etwas rauschender Satz, der folgende aber, der ebenfalls den Quintabsatz macht, ein cantabler Satz ist. Daher benuzt man oft diese Gelegenheit, durch die Wiederholung des Quintabsatzes mehrere melodische Theile in dem Perioden zu verbinden. In dem nachstehenden Beyspiele, welches den Verfolg des in dem 139sten §. angefangenen Hauptperioden ausmacht, findet man vom fünften bis zum zehenten Tacte den Quintabsatz der Haupttonart, vom zwanzigsten bis zum drey und zwanzigsten Tacte aber den Quintabsatz in der Tonart der Quinte vermittelst verschiedener melodischer Theile wiederholt;

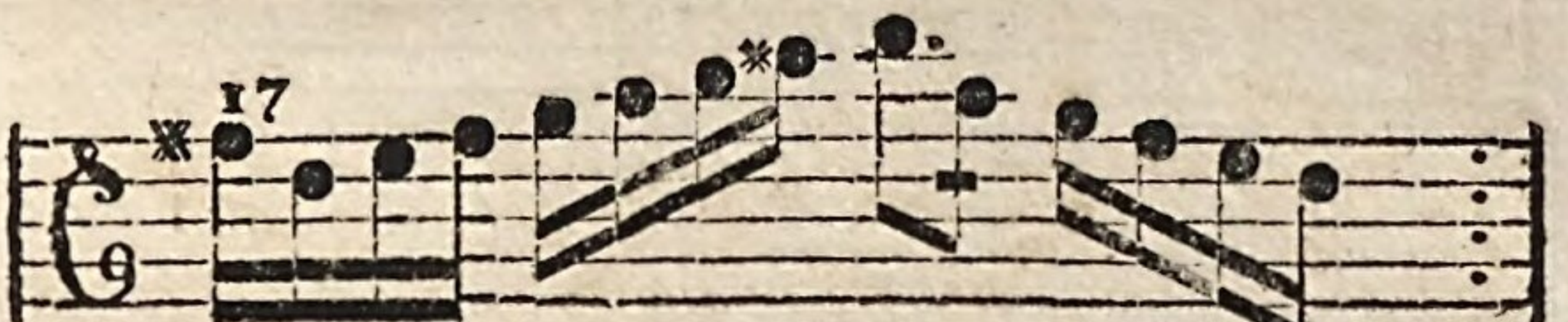


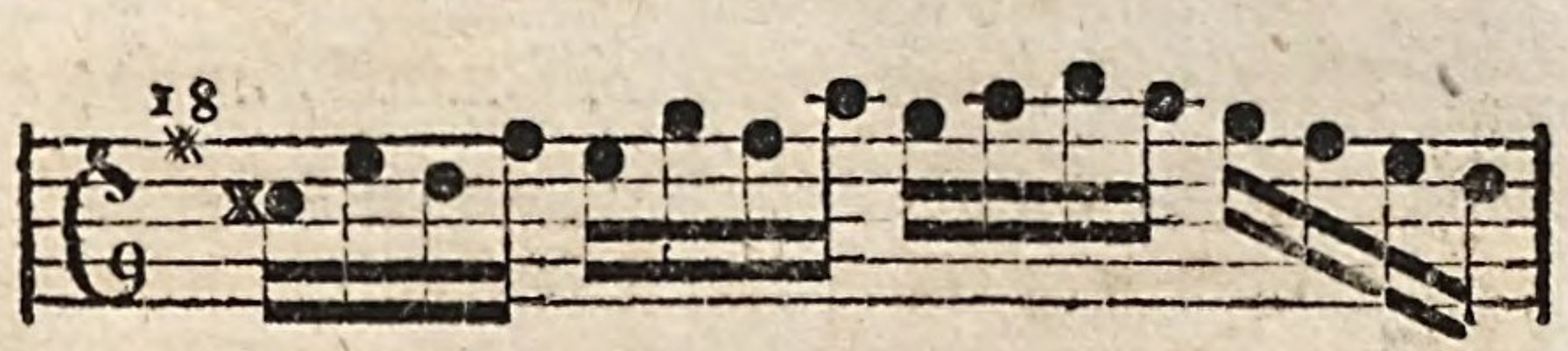

9
10
11
for.

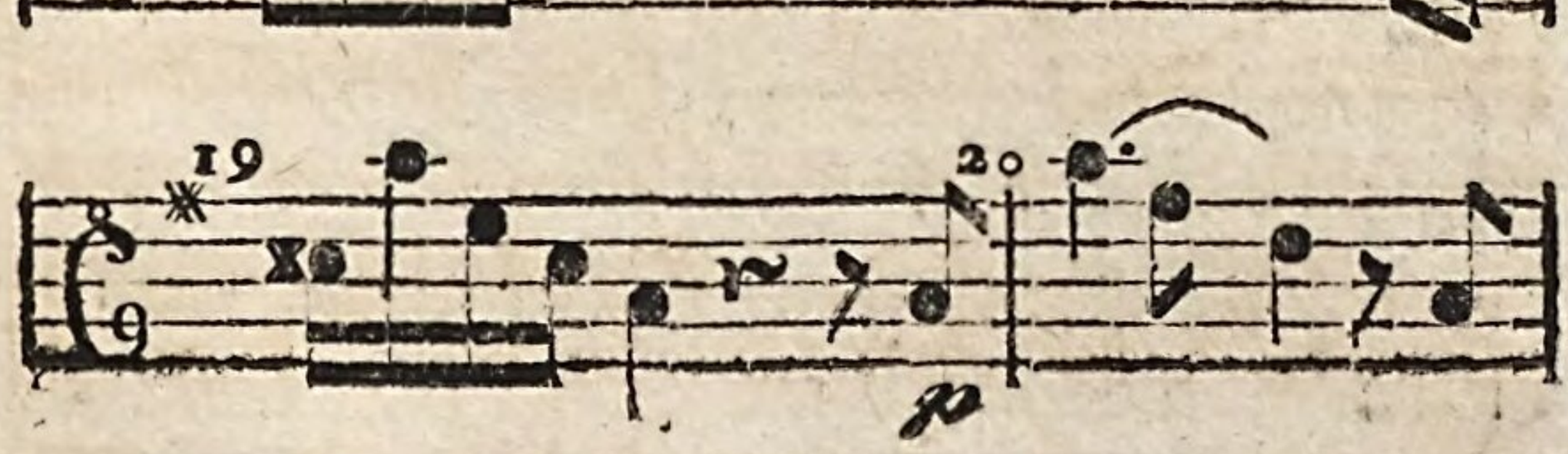

12
13
14

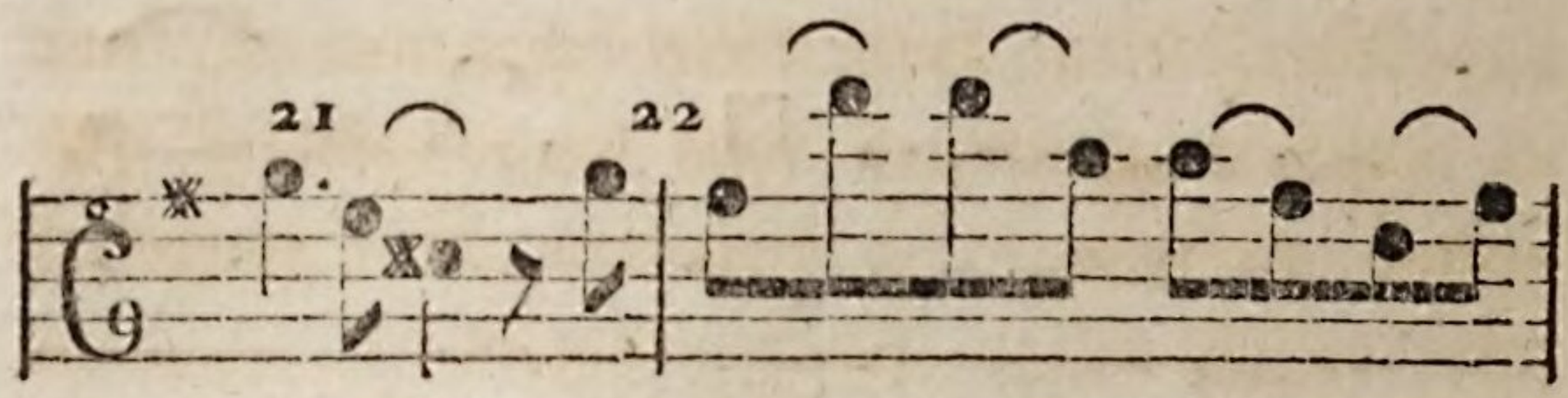

15

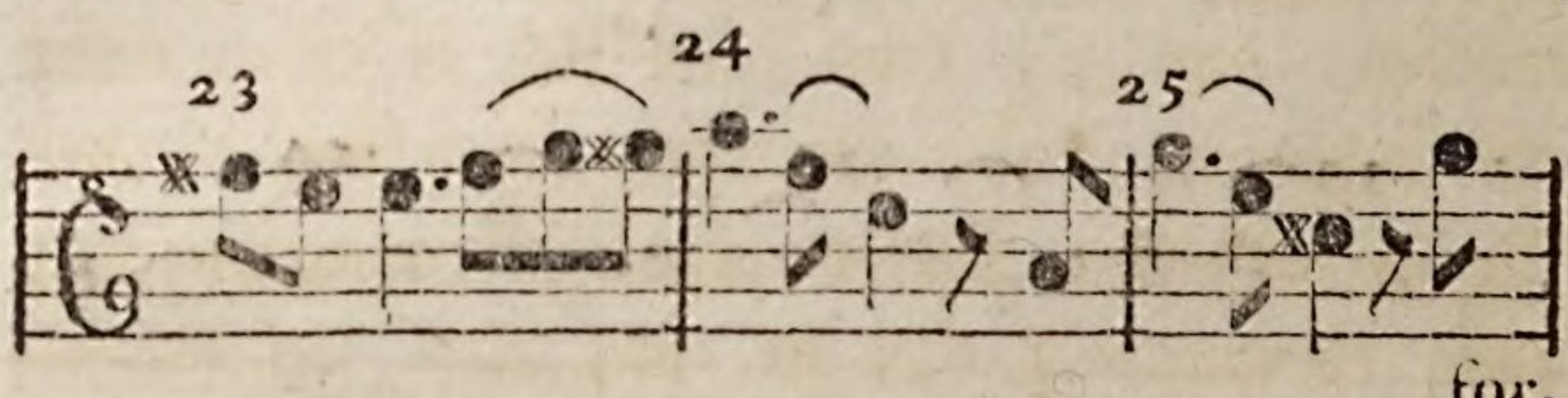

16
bis

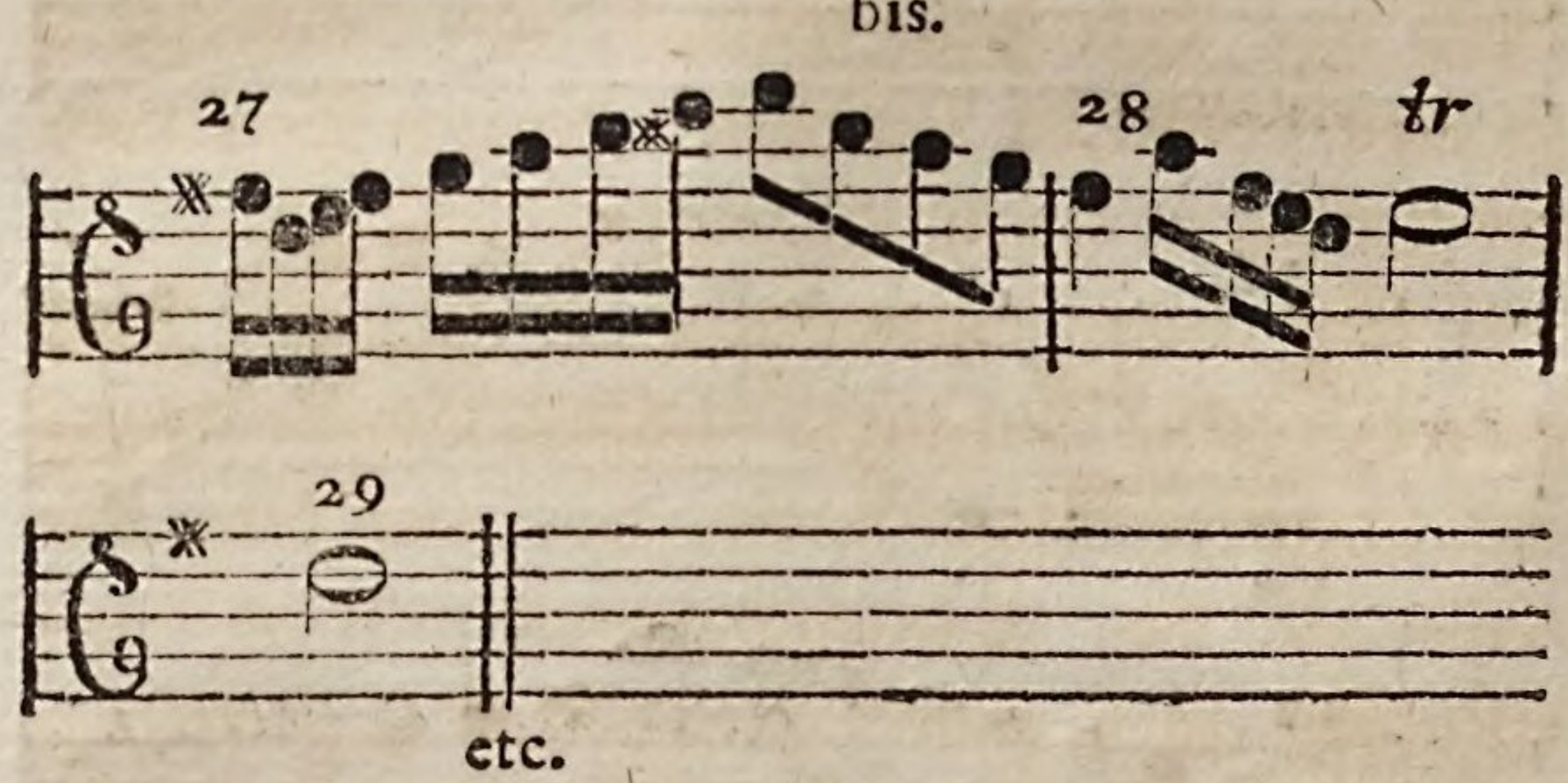

17


18


19
20







§. 142

Das vierte und lezte Hülfsmittel, mehrere melodische Theile in einem Perioden zu verbinden, ist endlich dieses, daß man einige derselben nach der Cadenz in der Gestalt eines Anhanges vorträgt, oder sie in die Form eines Nebenperioden bringt, der aber in ebenderselben Tonart fortmodulirt.

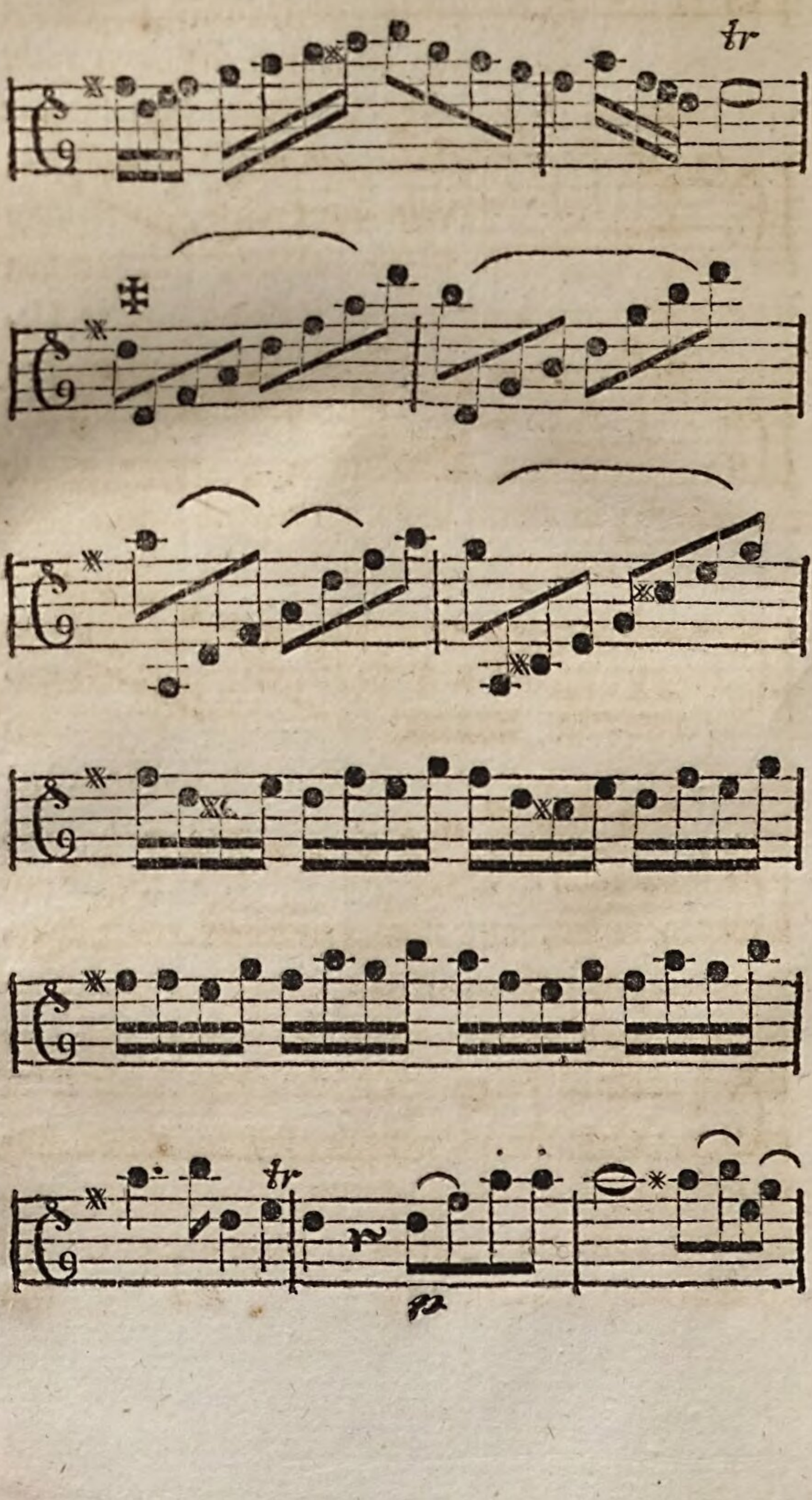
Von

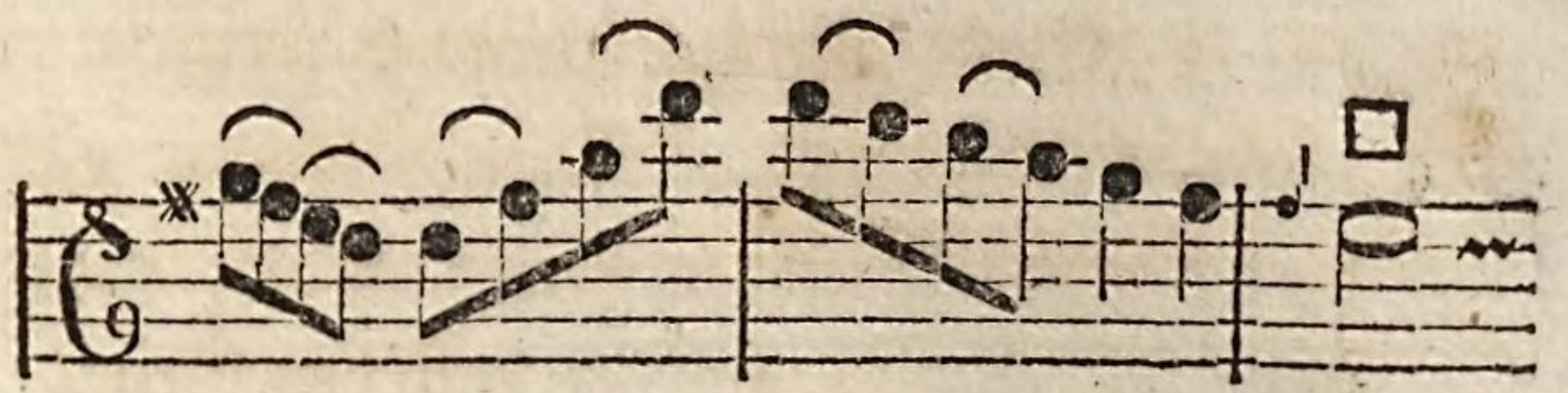
Von diesem Hülfsmittel kann man aber nur in Instrumentalstücken ohne Einschränkung Gebrauch machen. In dem Vocalsatze hingegen kann es nur als ein Ausführungsmittel gebraucht werden, das ist, man kann sich desselben nicht eher bedienen, als bis alle in dem ersten Perioden der Poesie enthaltene Verse vorgetragen worden sind; denn es würde z. B. in einer Arie, in welcher der erste Theil viel Verse enthält, im höchsten Grade unschicklich seyn, den Zusammenhang dieser Verse vor der Beendigung ihres Perioden durch eine Cadenz zu trennen, und die übrigen, zu eben demselben Perioden gehörigen Verse nach der Cadenz in einem Anhange vorzutragen.

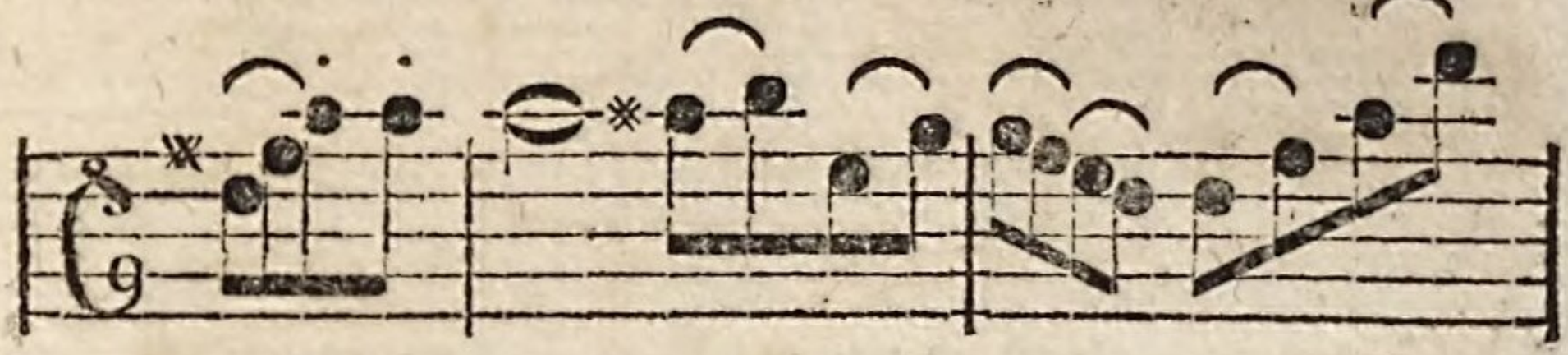
Bey dem Instrumentalsatze hingegen kann man sich dieses Anhanges ohne alle Einschränkung auf zweyerley Art bedienen, denn man kann entweder mit dem Schlußsatze vermittelst der Tacterstickung einen andern melodischen Theil verbinden, wie bey 𝔉 in dem folgenden Beyspiele; oder man kann auch erst den Tonschluß zur Ruhe kommen lassen, und nach demselben einen melodischen Theil vermittelst des Grund- oder Quintabsatzes vortragen, nach welchem man mit dem wieder darauf folgenden Schlußsatze noch einen andern, ebenfalls als Schlußsatz geformten melodischen Theil verbinden kann. Folgender Satz, der den oben im 139sten §. angefangenen, und

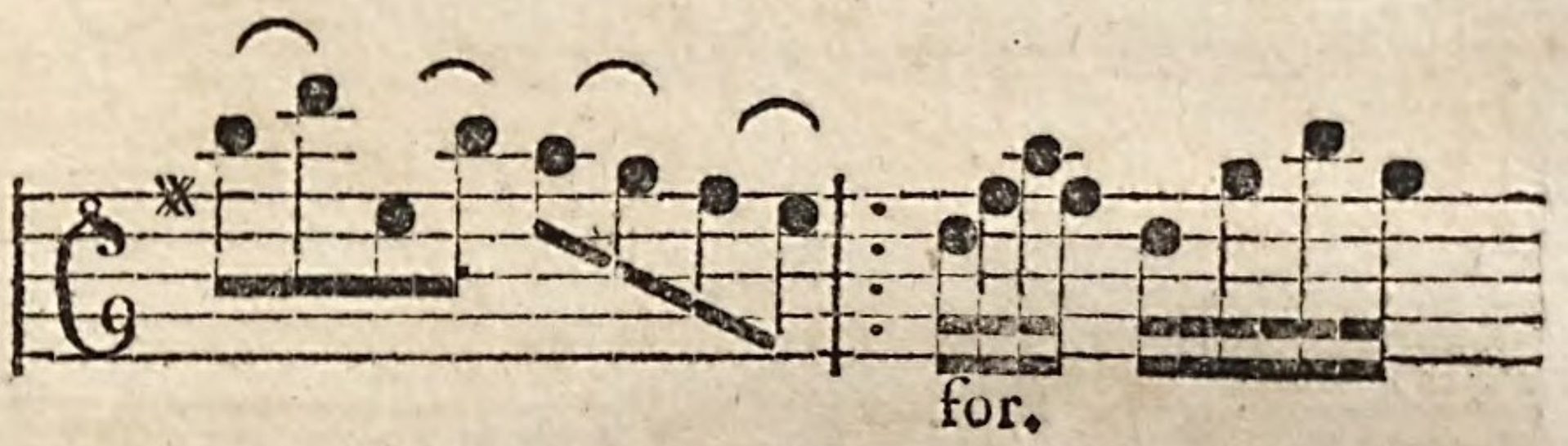
in

in dem vorher gehenden 141sten §. fortgesezten Perioden völlig endigt, enthält Beyspiele aller dieser Verbindungsarten;

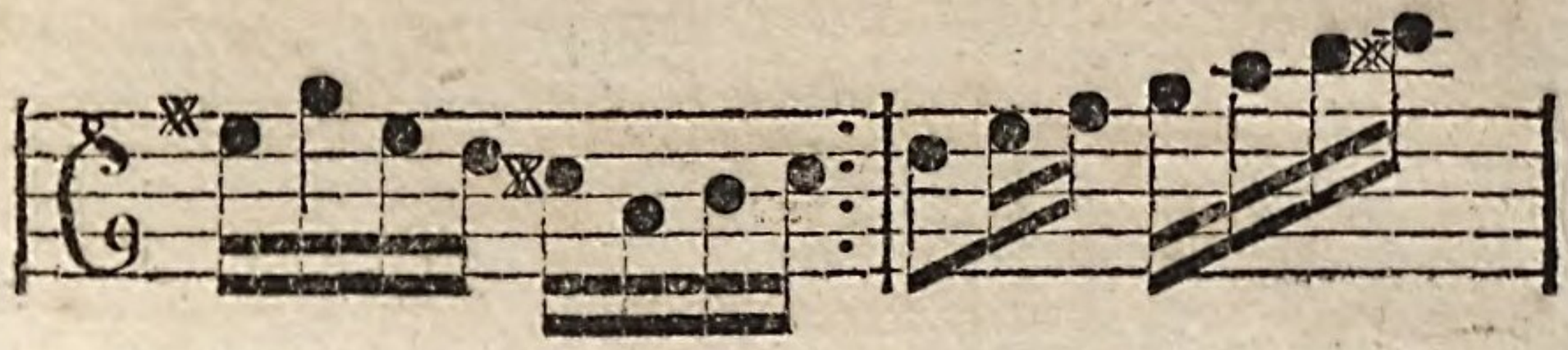


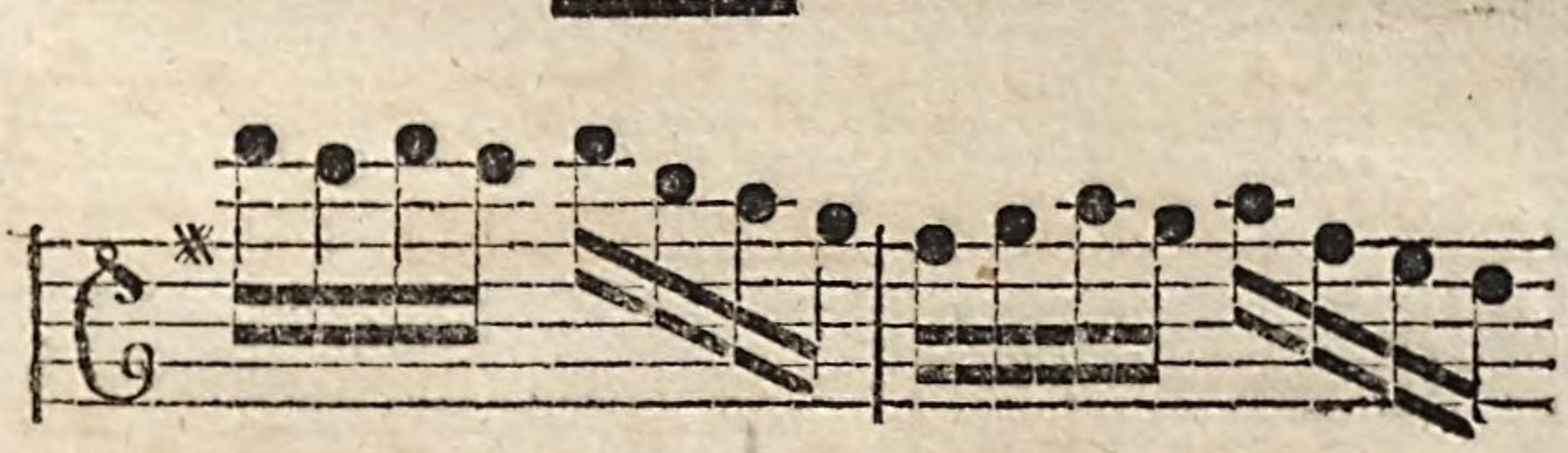






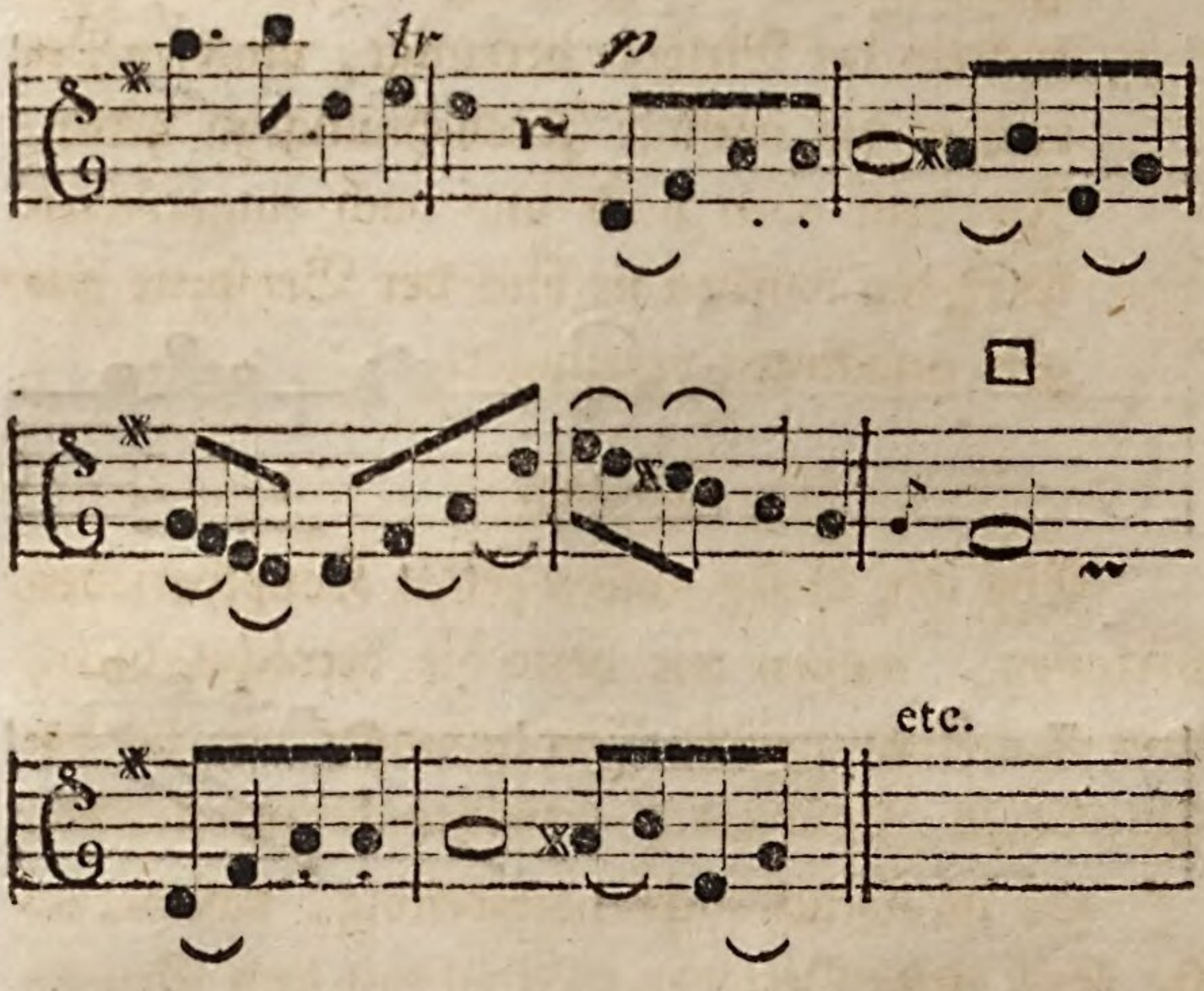
for.





Erste Anmerkung.

Statt des Quintabsatzes, welcher in dem Anhange dieses Perioden befindlich ist, kann man sich eben so schicklich auch des Grundabsatzes bedienen; z. E.



Zweyte Anmerkung.

Es würde theils zu weitläuftig, theils aber auch überflüssig seyn, dem angehenden Tonsetzer zu zeigen, wie dieser Periode durch den Gebrauch der melodischen Verlängerungsmittel noch mehr ausgedehnet werden kann, weil ihm der Gebrauch dieser Verlängerungsmittel aus dem dritten Kapitel schon zur Genüge

nüge bekannt seyn muß. Auch verstehet es sich von selbst, daß selten in einem Perioden alle diese Mittel vereinigt werden. Gewöhnlich werden nur einige der in den vorhergehenden Syhen erklärten Hülfsmittel gebraucht, und mit einigen Erweiderungsmitteln der Melodie vereinigt, um dem Perioden die nöthige Ausdehnung zu geben. In dem oben nach und nach eingerückten Perioden wurden sie blos der Beyspiele wegen zusammen vereiniget.

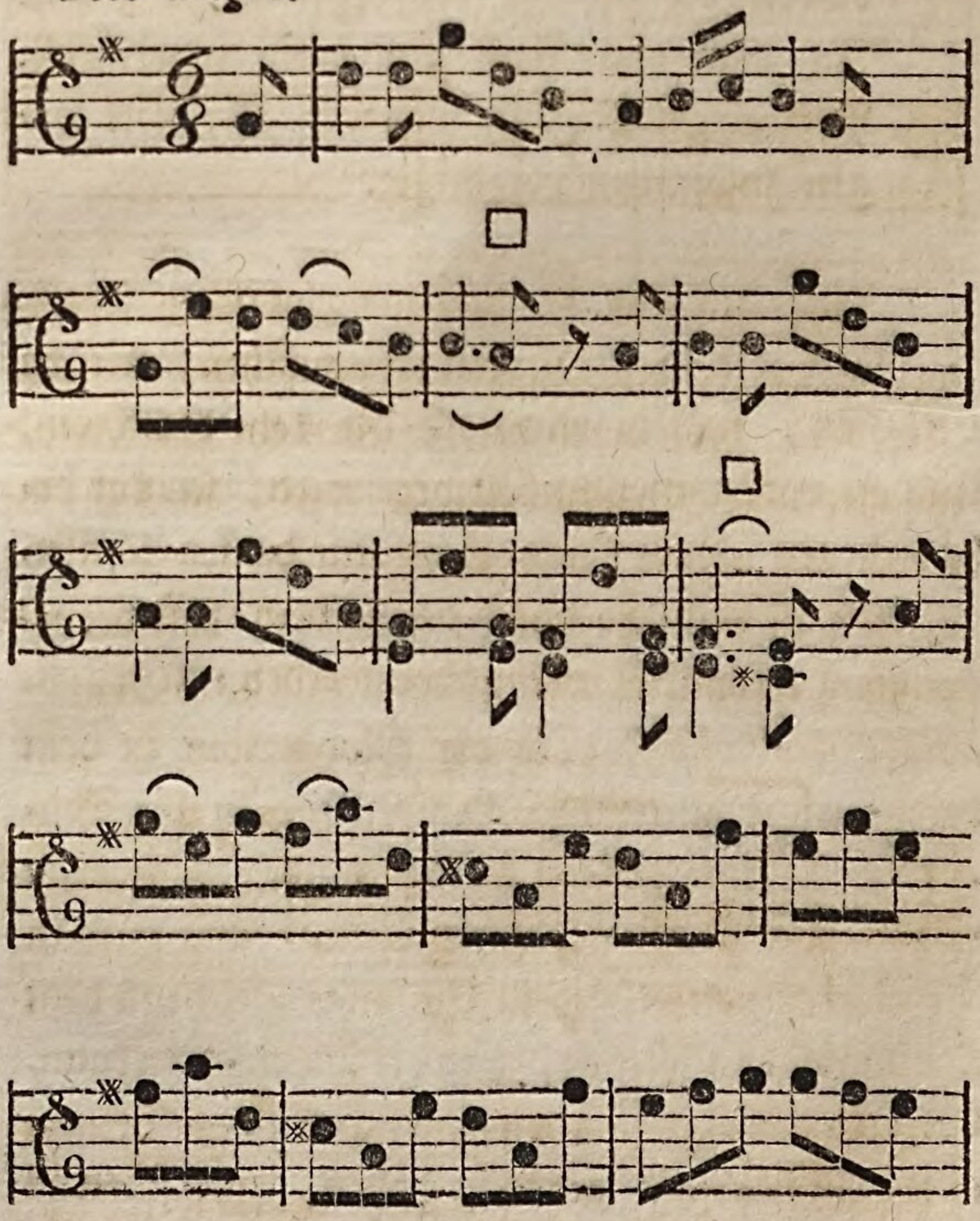
§. 143.

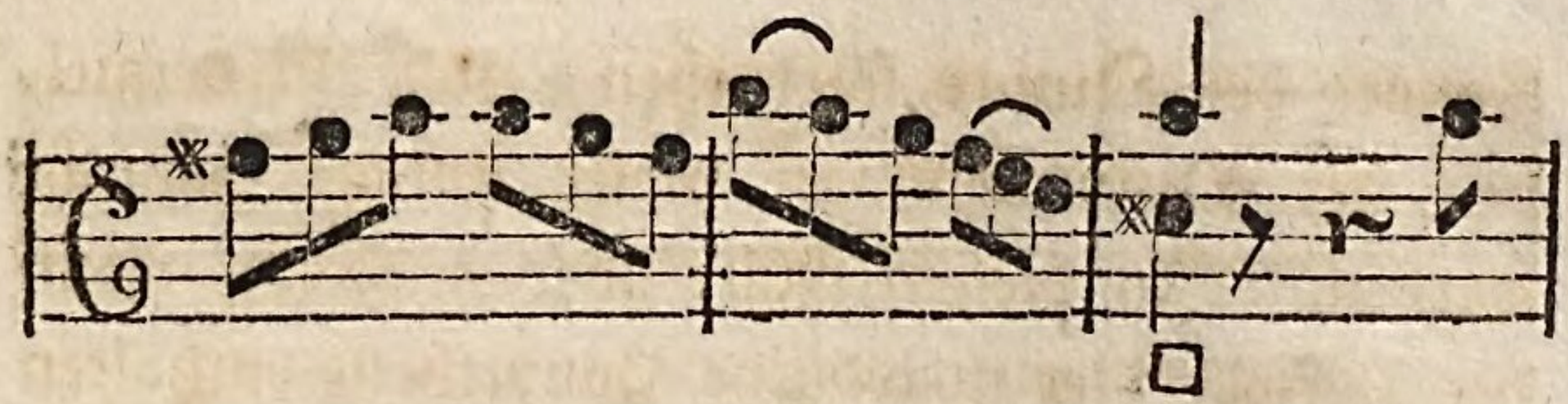
Ehe wir diesen unsern ersten Hauptperioden verlassen, müssen wir noch die beträchtlichsten, und oft vorkommenden Abweichungen von der beschriebenen Hauptform desselben kennen lernen.

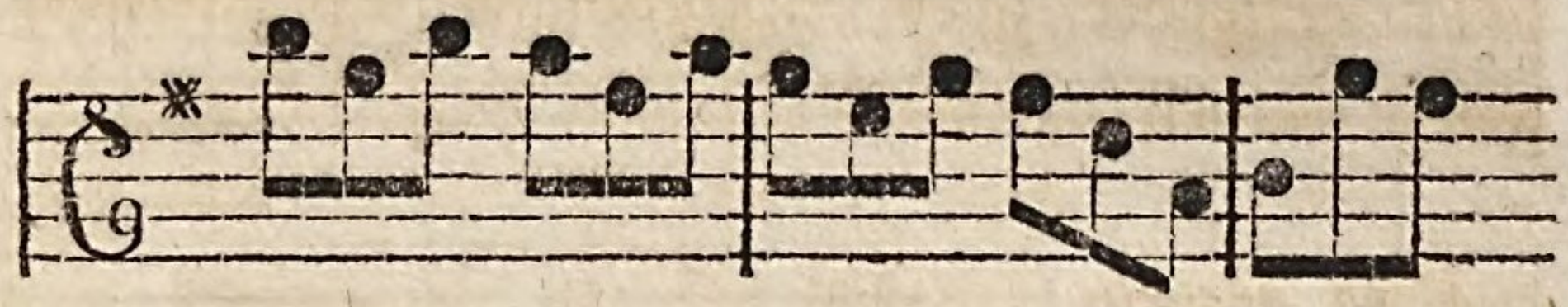
Es ist erstlich nicht nothwendig, daß der erste Satz eines Perioden allemal mit dem Grundabsatze geschlossen, oder die Modulation in dem dritten interpunctischen Haupttheile in die Tonart der Quinte geleitet werden muß. Der erste Satz, oder das so genannte Thema kann auch in Tonstücken von größerem Umfange gleich mit dem Quintabsatze schließen, und die Modulation kann, der erste melodische Theil mag sich mit dem Grund- oder Quintabsatze geendigt haben, auch schon in dem zweyten interpunctischen Haupttheile in die

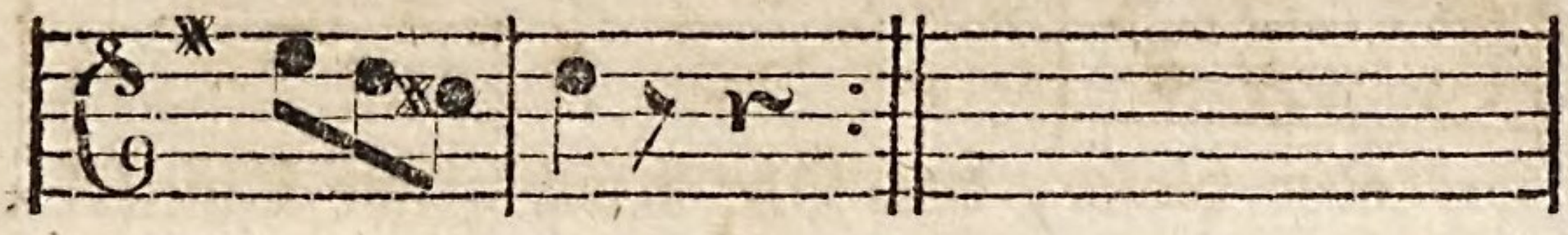
Tonart der Quinte übergehen, und mit demselben der Quintabsatz in dieser Tonart gemacht werden. In diesem Falle aber müssen, wenn der Periode vier melodische Haupttheile enthalten soll, entweder zwey Quintabsätze nach einander gesezt werden; z. E.

Poco allegro.

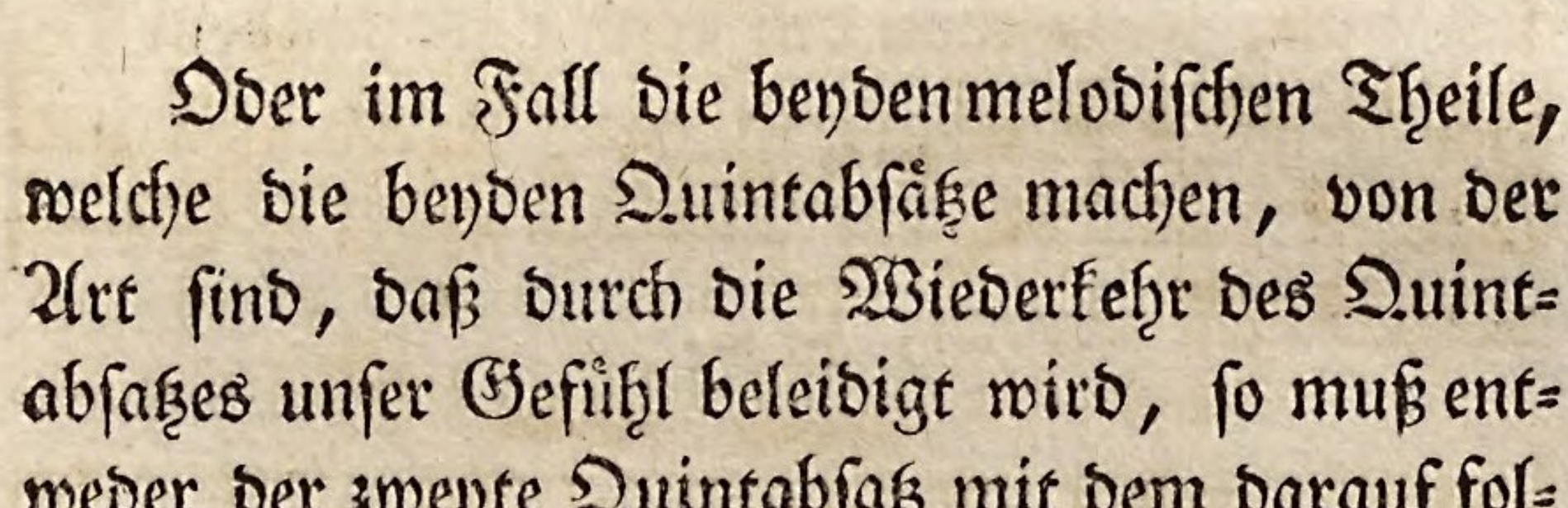


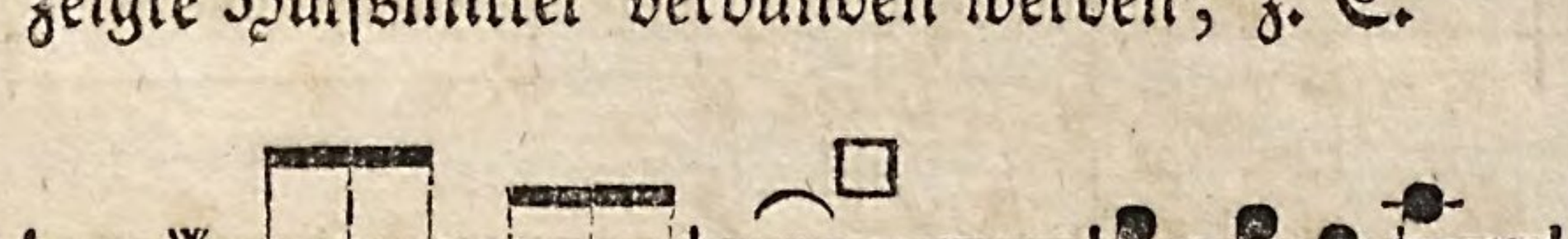


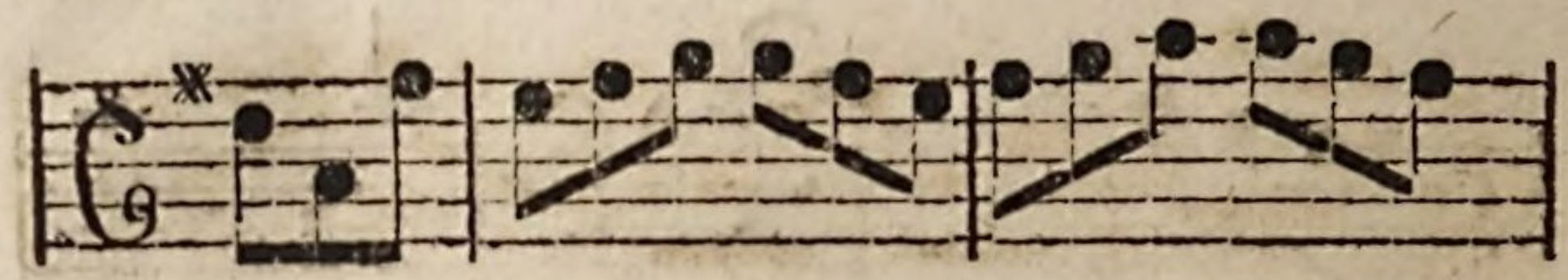


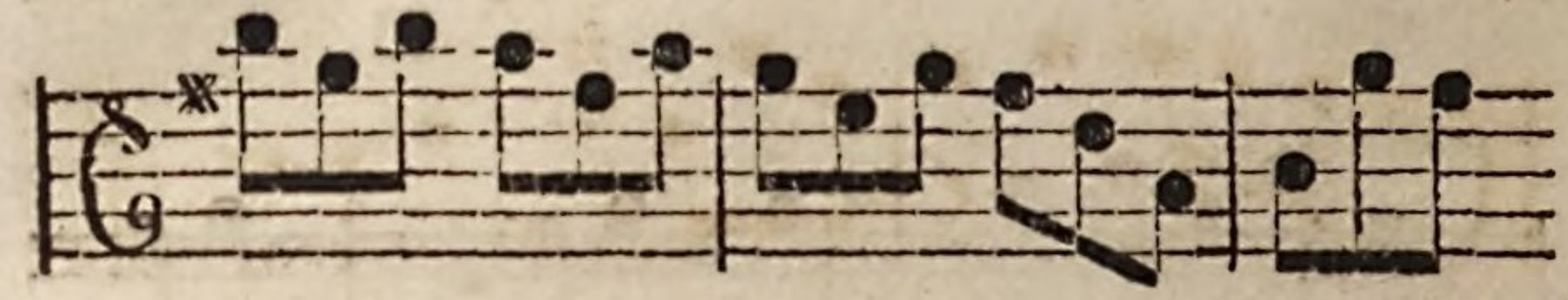


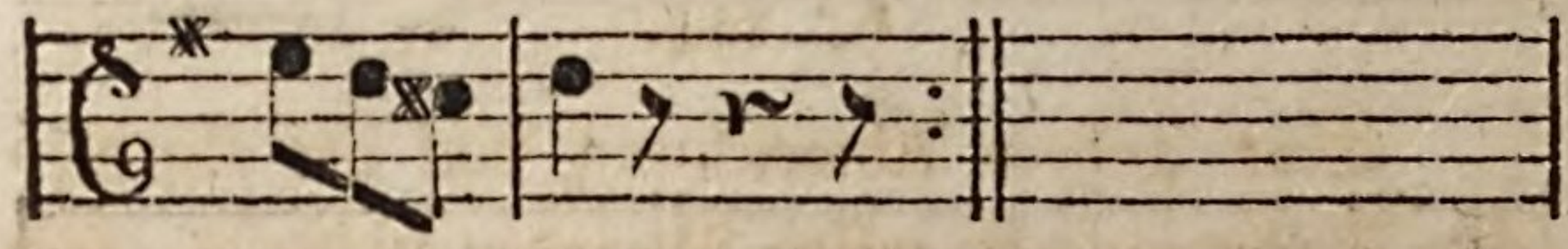
Oder im Fall die beyden melodischen Theile, welche die beyden Quintabsätze machen, von der Art sind, daß durch die Wiederkehr des Quintabsatzes unser Gefühl beleidigt wird, so muß entweder der zweyte Quintabsatz mit dem darauf folgenden Schlußsatze durch das in dem 136sten §. gezeigte Hülfsmittel verbunden werden; z. E.



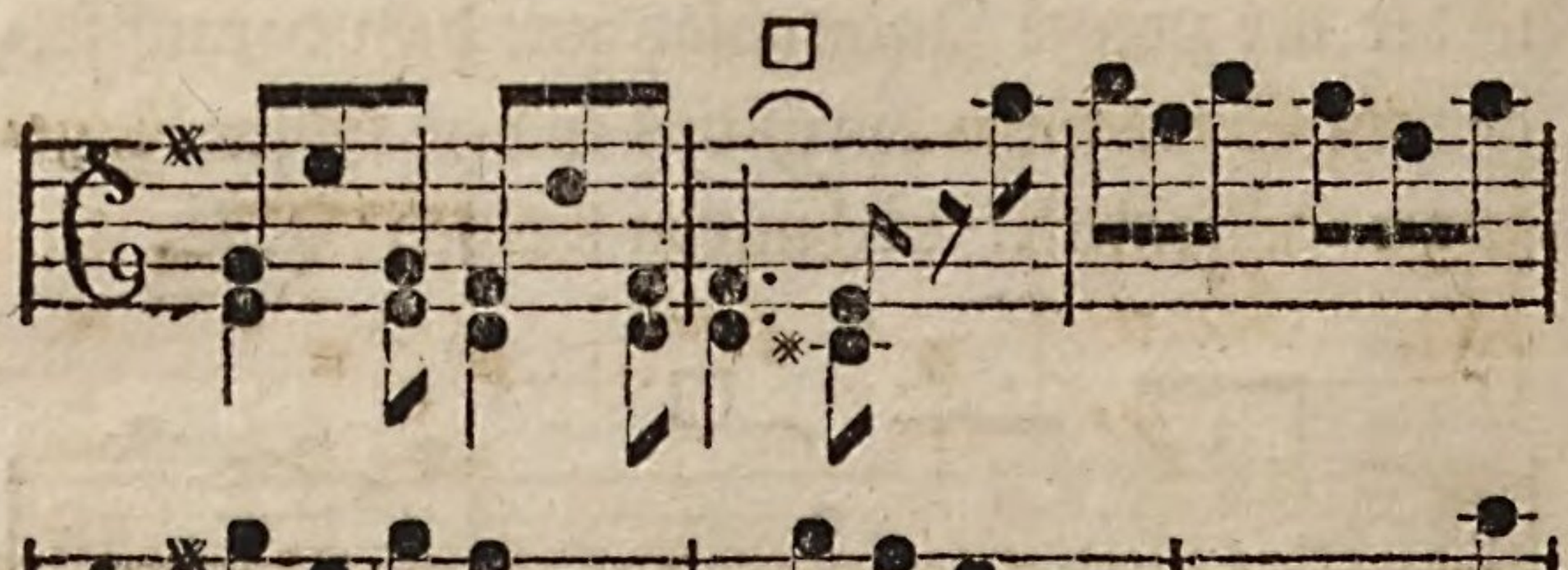


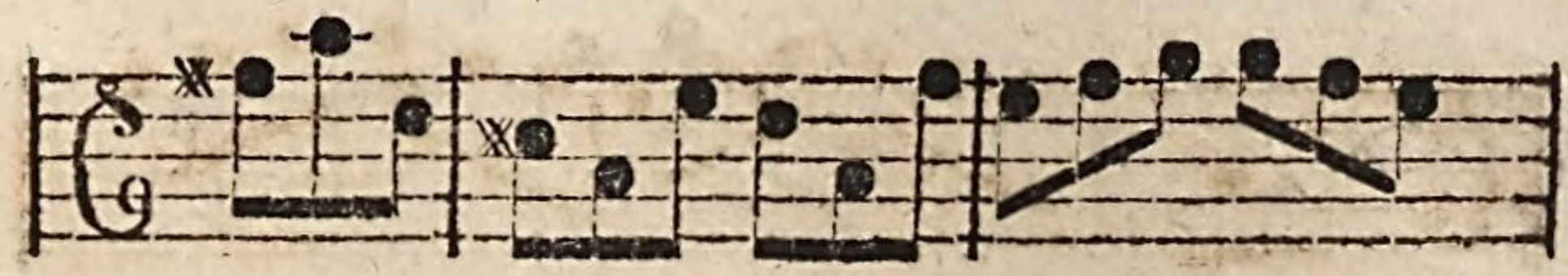


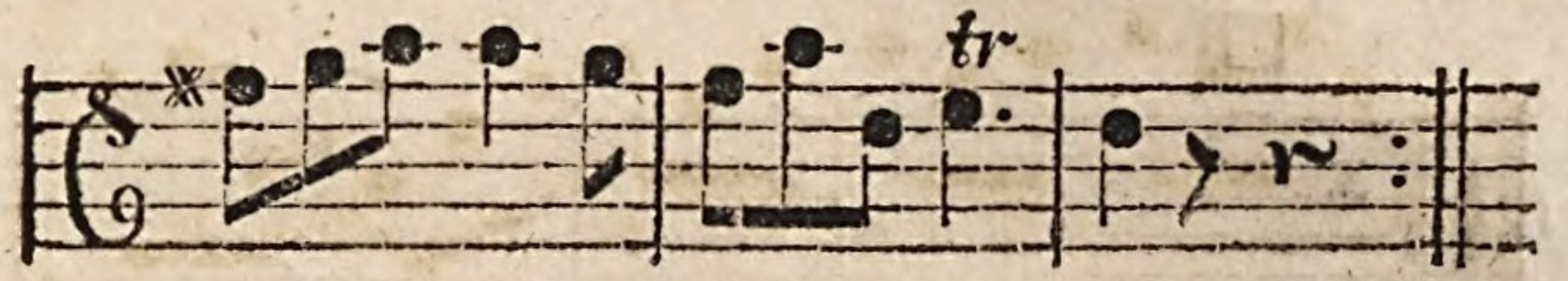




oder dieser, das Ohr beleidigende Quintabsatz muß, wenn man den Satz nicht aus dem Perioden weglassen will, in einen Schlußsatz verwandelt, und als ein Anhang nach der Cadenz vorgetragen worden; z. E.



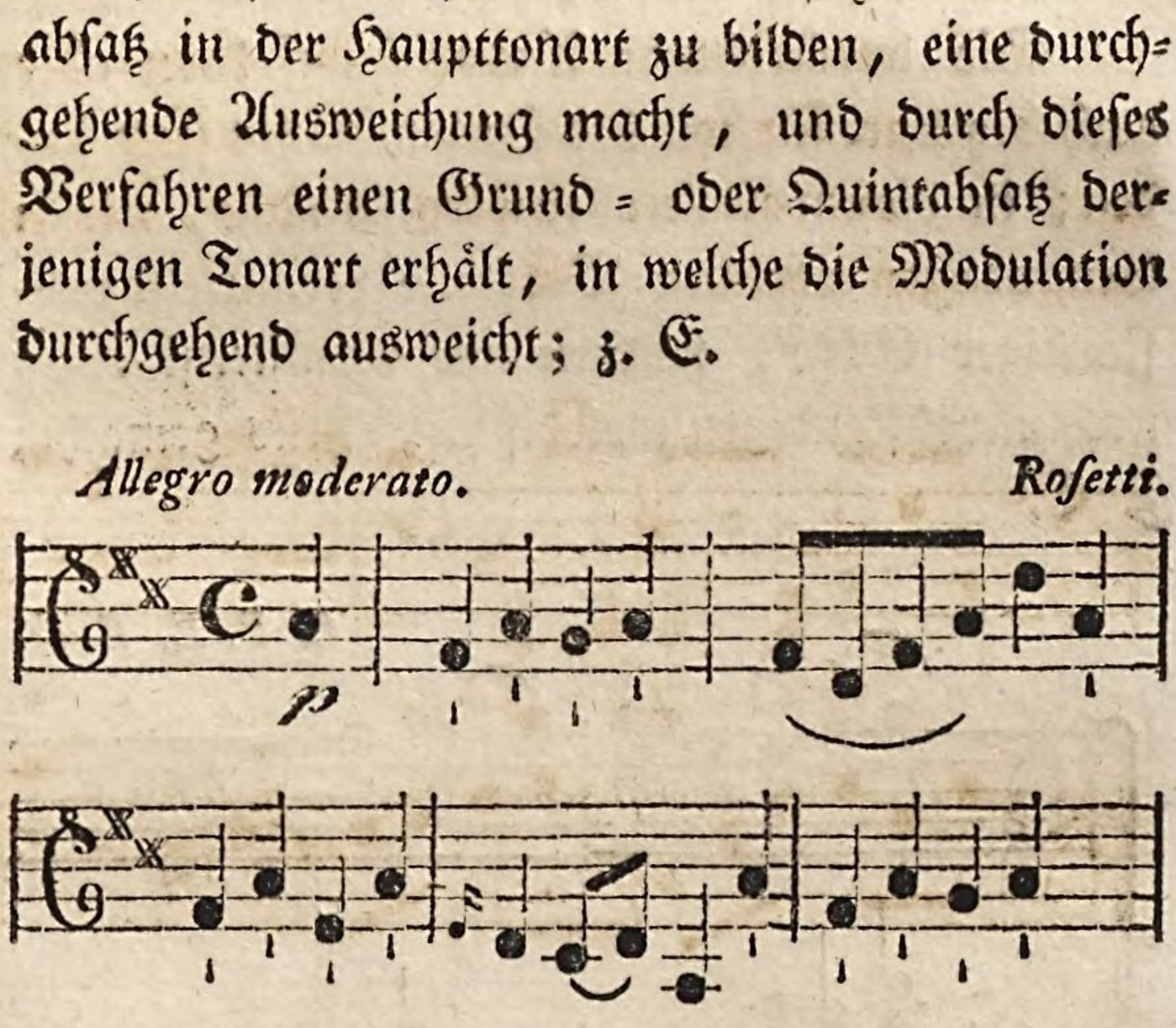


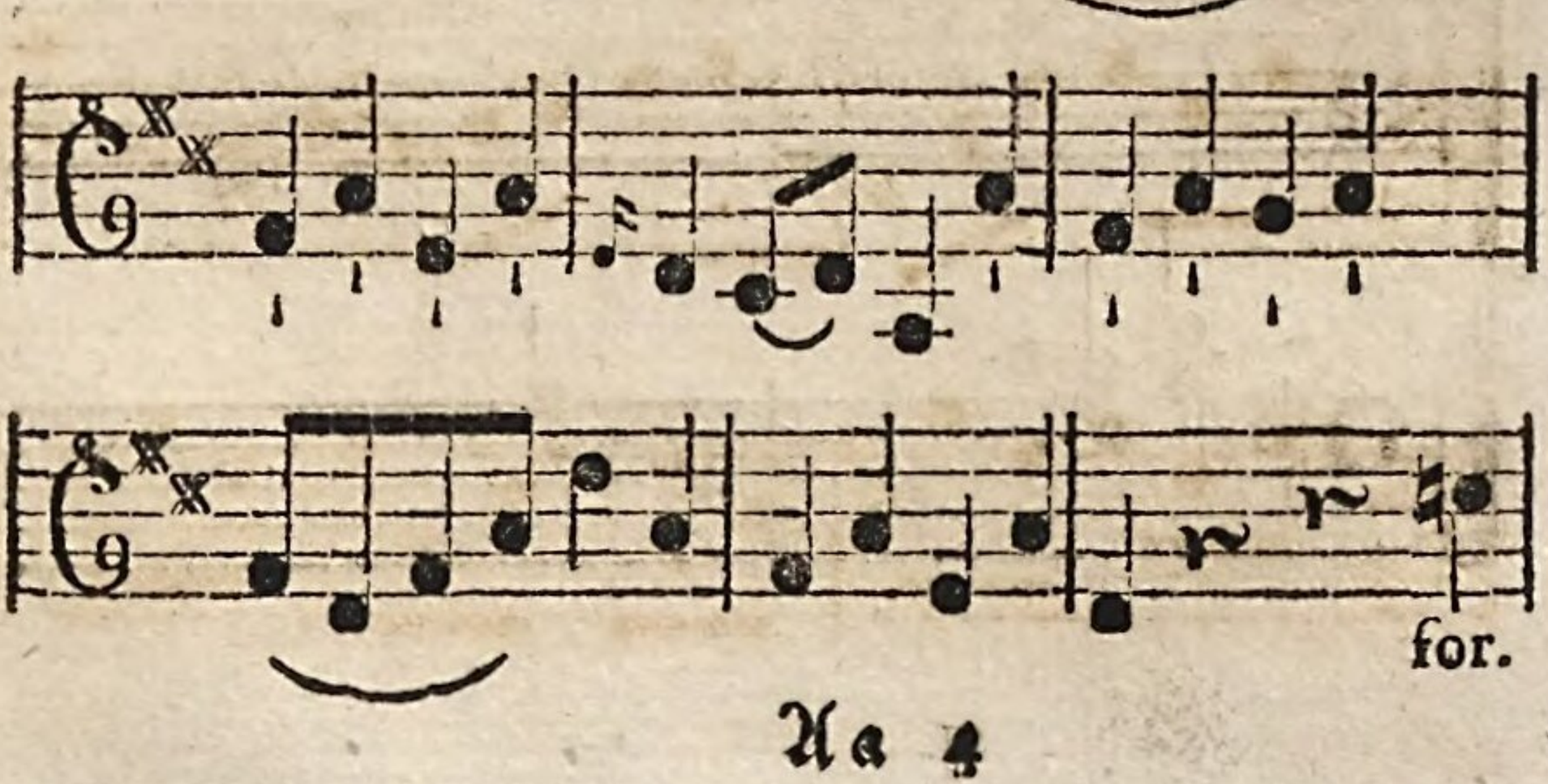


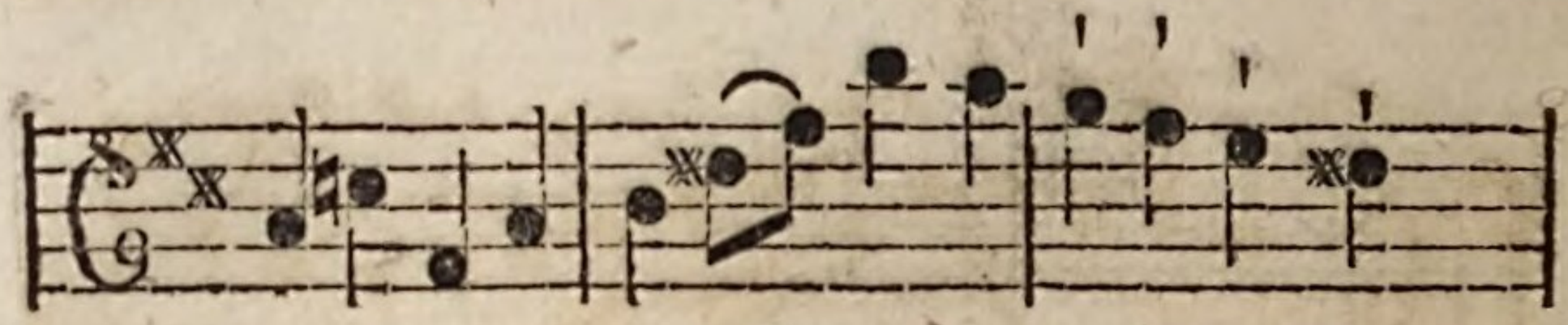
§. 144.

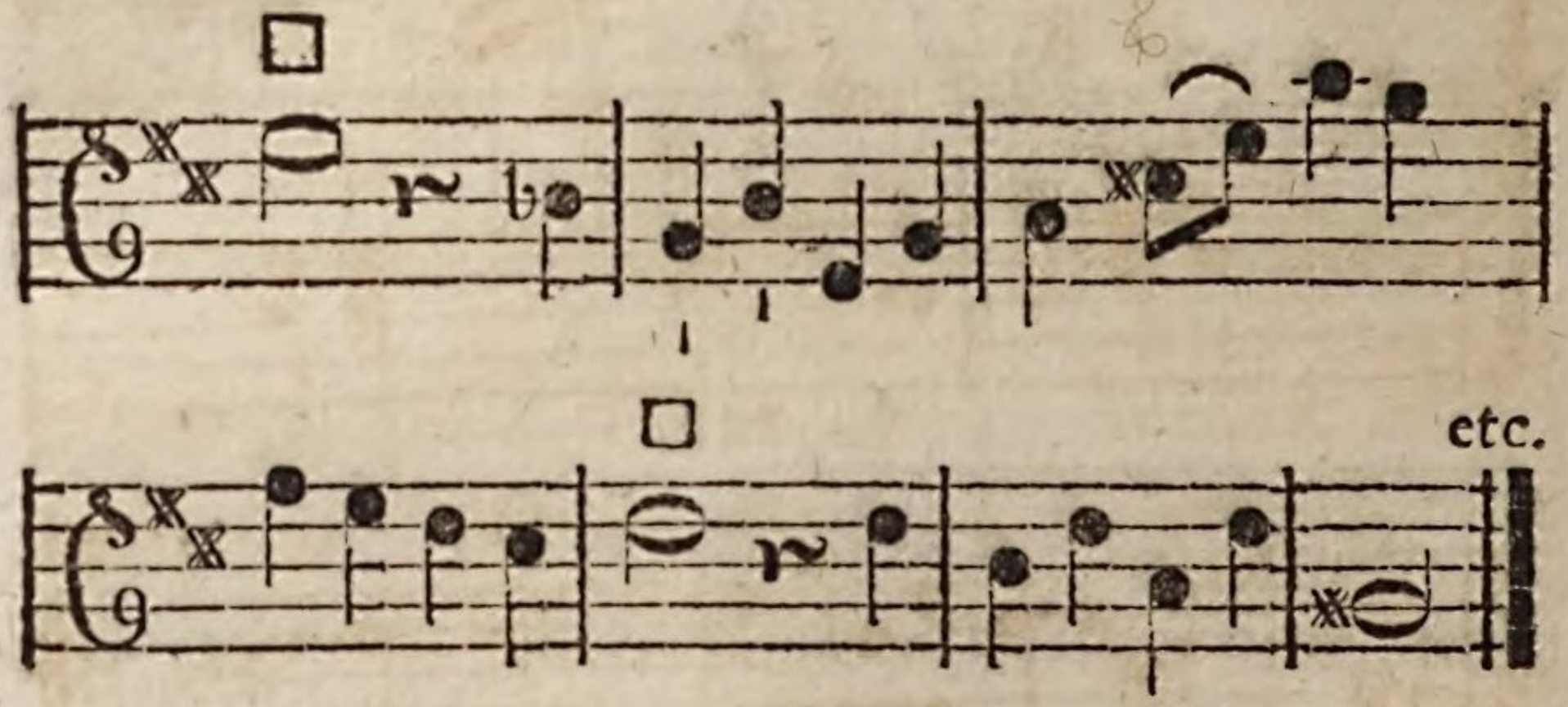
Eine andere Abweichung von der eigentlichen Form unseres ersten Perioden ist dieses, daß man, anstatt nach dem Grundabsatze den Quintabsatz in der Haupttonart zu bilden, eine durchgehende Ausweichung macht, und durch dieses Verfahren einen Grund = oder Quintabsatz derjenigen Tonart erhält, in welche die Modulation durchgehend ausweicht; z. E.

Allegro moderato. *Rosetti.*



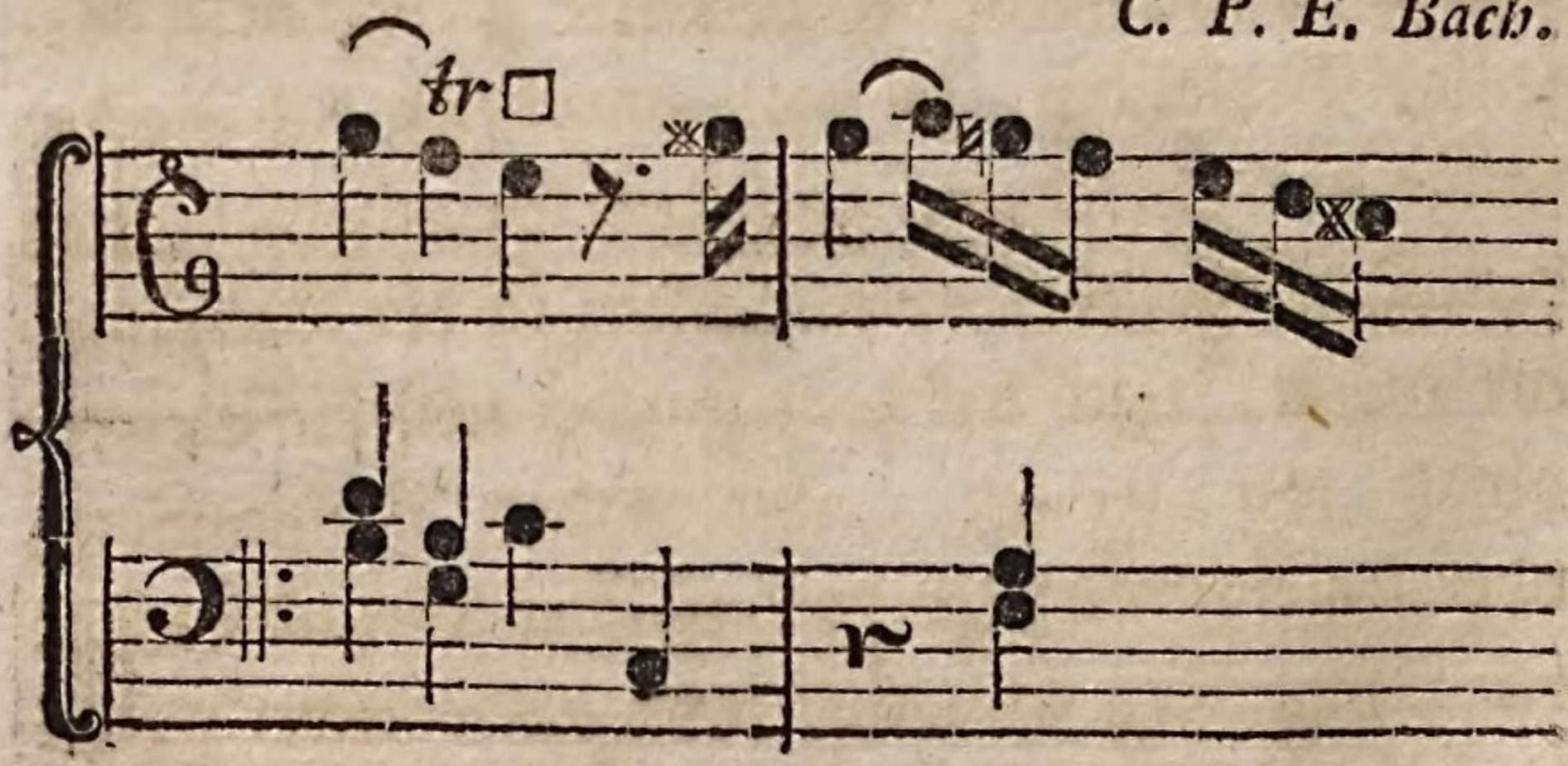


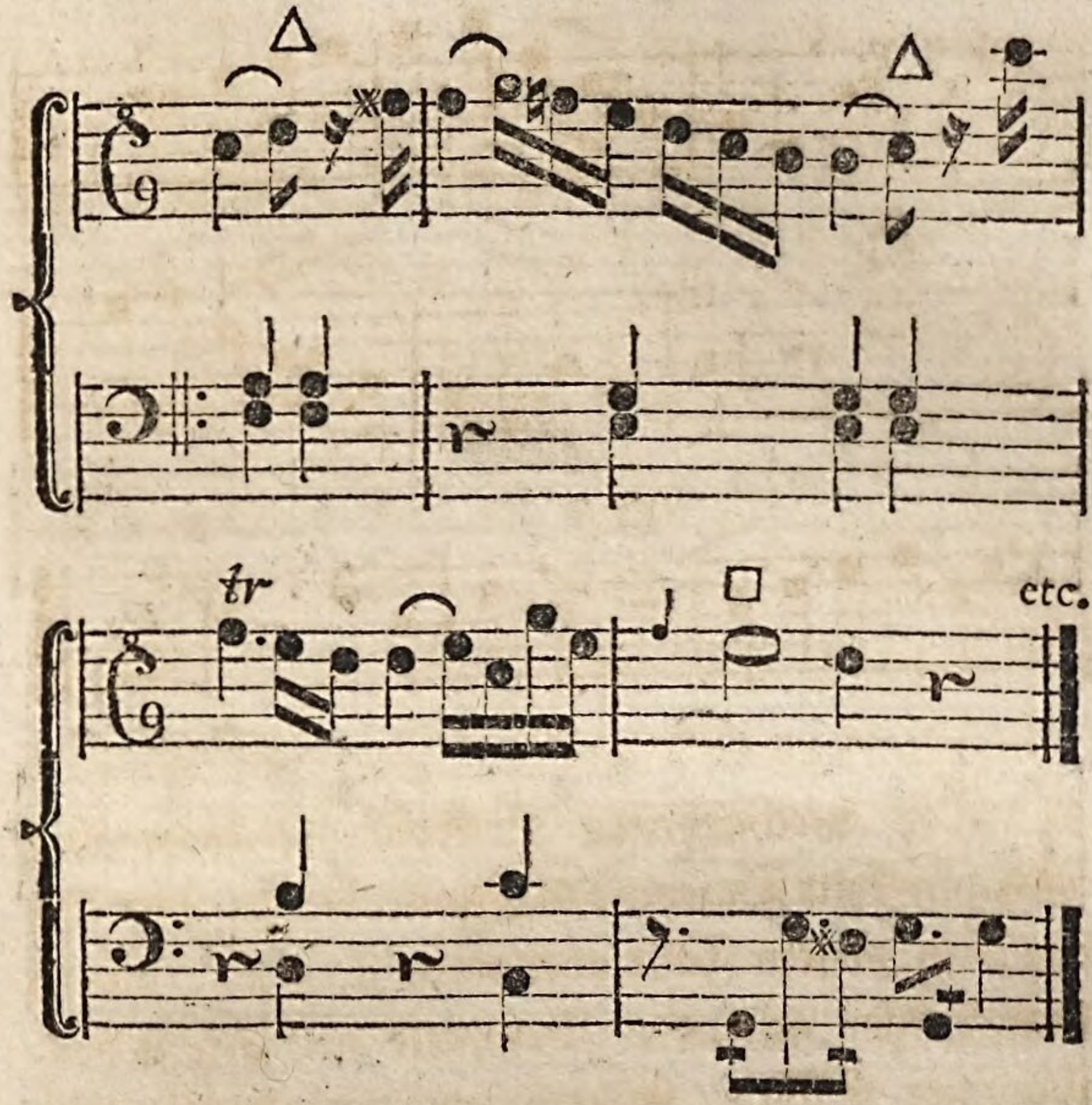




Die durchgehende Ausweichung kann aber auch bey dem Daseyn des Quintabsatzes statt finden; in diesem Falle aber wird sie nicht, wie in dem vorher gehenden Beyspiele vermittelst vollständiger Sätze, sondern nur vermittelst eines noch unvollständigen melodischen Theils gemacht; z. E.

C. P. E. Bach.

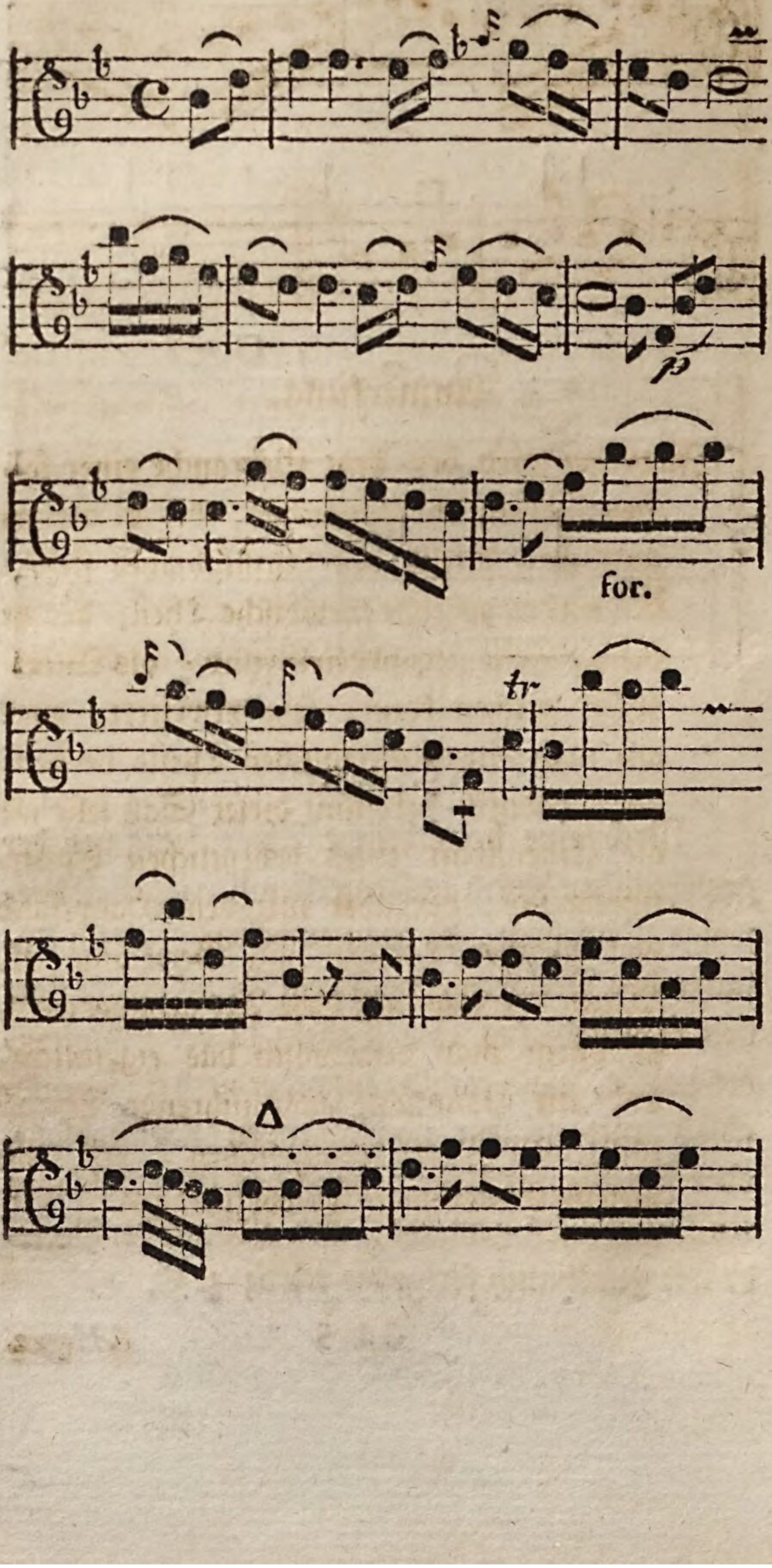


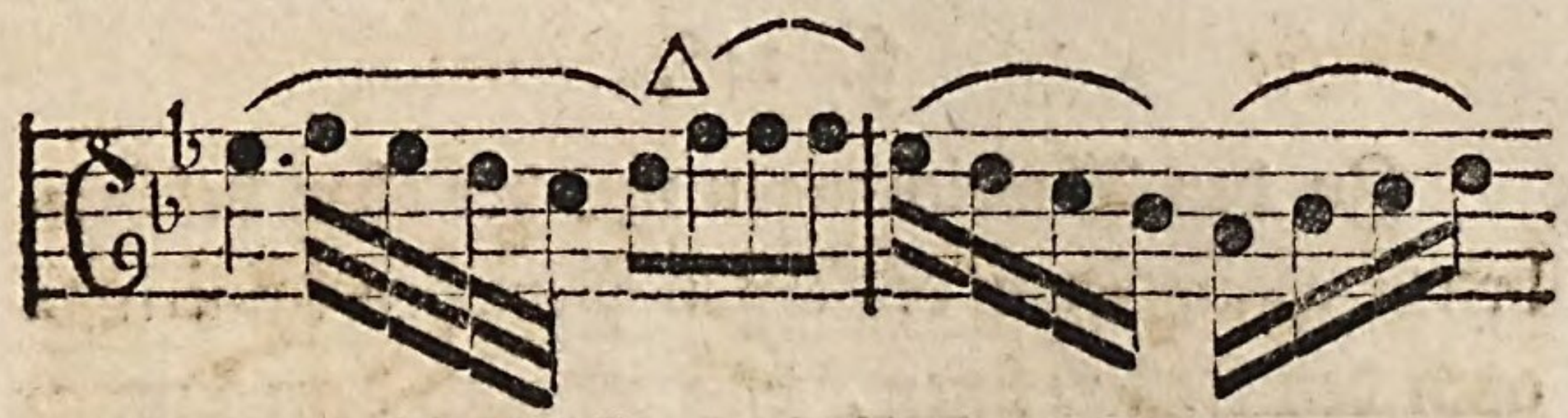


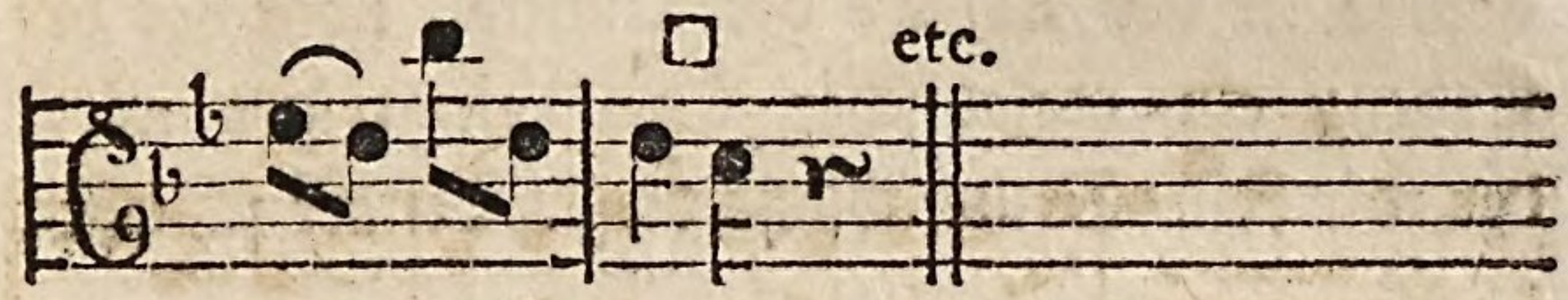
§. 145.

Noch eine beträchtliche Abweichung von der gewöhnlichen Form unsers ersten Perioden ist dasjenige Verfahren, da man zuweilen gleich im Anfange des Perioden, nach dem Grundabsatze statt des Quintabsatzes eine Cadenz in der Hauptonart macht, nach welcher entweder noch ein Grundabsatz mit seinem nachfolgenden Quintabsatze, oder sogleich mit Uebergehung des Grundabsatzes ein Quintabsatz gemacht, und alsdenn der Periode wie gewöhnlich fortgesezt wird; z. E.

Allegro.







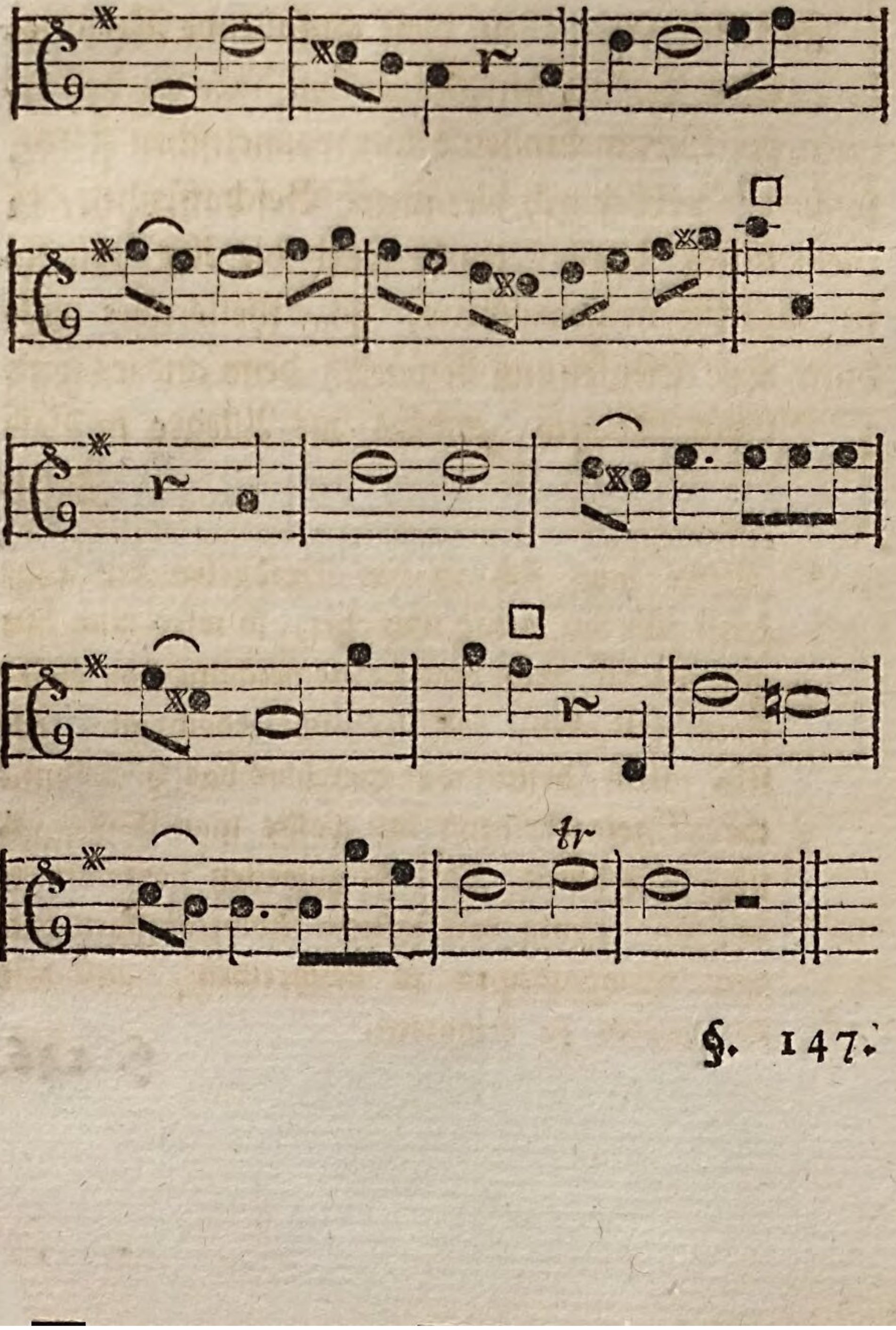
Anmerkung.

Zuweilen wird bey dem Gebrauche einer solchen Cadenz im Haupttone, die an der eigentlichen Stelle des Quintabsatzes stehet, der vorher gehende melodische Theil, der in diesem Falle sowohl den Grund = als Quintabsatz machen kann, sehr erweitert, oder mit noch einem melodischen Theile verbunden; dadurch bekömmt dieser Satz sehr oft die Eigenschaft eines ordentlichen Einleitungssatzes, der aber mit dem Hauptsatze von gleicher Tactart und Bewegung ist. Wenn der Satz auf diese Art gebildet wird, so pflegt man gewöhnlich das eigentliche, und im Hauptsatze auszuführende Thema mit seinen Zergliederungssätzen, erst nach diesem Einleitungssatze vorzutragen.

§. 146.

Zu den Abweichungen von der oben beschriebenen Hauptform des ersten Perioden kann man auch den Fall rechnen, daß oft nach dem Quintabsatze in der Tonart der Quinte, noch vor der Cadenz ein melodischer Theil eingerückt wird, der mit dem Grundabsatze dieser Tonart schließt; z. B.

Allegro.



§. 147.

§. 147.

Dieses ist nun diejenige Form mit ihren gewöhnlichsten Abweichungen, *) in welche die ersten Hauptperioden derjenigen Tonstücke eingekleidet werden, bey denen man sich nicht der besondern Form des Rondo, oder der Veränderungen über einen kurzen Gesang bedienet.

Dem ersten Anscheine nach glaubt man z. B. oft, in dem ersten Perioden der Arie eine ganz andere Form dieses Perioden zu hören, als in der Sinfonie; allein diese auffallende Verschiedenheit der beyden genannten Tonstücke wird nicht durch die Verschiedenheit der interpunctischen Form, sondern theils durch die innere Beschaffenheit der melodischen Theile, theils durch die Art, wie sie in diese Form gebracht werden, theils aber auch durch ihre Begleitung bewürkt; denn anders wird z. B. das Adagio, anders das Allegro in diese Form

*) Wenn man sich in den Producten der Tonkunst nur ein wenig umsiehet, so wird man hin und wieder noch manche Abweichung von dieser Form entdecken, der hier nicht gedacht ist. Allein meine Absicht war hier blos das Gewöhnliche zu zeigen; denn wo wollte man Raum genug hernehmen, um alle zuweilen vorkommende, und wenig beträchtliche Abweichungen von dem Gewöhnlichen zu beschreiben, und mit Beyspielen zu erläutern.

Form eingekleidet. Ein Tonstück welches nur eine Hauptstimme hat, gehet anders in diese Form ein, als ein solches, wo alle Stimmen das Recht haben die hervorstechendsten Sätze hören zu lassen.

Bey dem Adagio z. B. welches wegen der Langsamkeit seiner Bewegung nicht so lang seyn kann, als ein Allegro, bedient man sich daher weniger melodischer Theile, mithin reicht gewöhnlich schon der Grund = und Quintabsatz des Hauptt=ones und der Quintabsatz und die Cadenz in der Quinte zur Beendigung ihrer Ruhepuncte hin, und man hat weit seltner nöthig, zu den Hülfsmitteln, vermittelst welcher mehrere melodische Theile verbunden werden, seine Zuflucht zu nehmen. Ja selbst diejenigen Empfindungen, die im Adagio ausgedrückt werden, begünstigen überdieß noch das Daseyn vieler Ruhepuncte des Geistes, weil sie in diesem Satze mehr verweilend, als fortströmend sind. Der erste Hauptperiode des in dem 53sten §. enthaltenen Andante von Haydn z. B. ob es gleich von sehr großem Umfange ist, enthält dennoch nicht mehr als fünf verschiedene melodische Theile, bey denen noch überdieß bis zur ersten Cadenz weiter kein melodisches Verlängerungsmittel gebraucht ist, als die Wiederholung. Alle diese melodischen Theile sind mit förmlichen Absätzen vorgetragen; und nur

erst

erst nach der Cadenz findet man in dem Anhange des Perioden einige zusammen geschobene Sätze.

Ganz anders werden, in Absicht auf die interpunctische Form, die melodischen Theile z. B. in dem Allegro einer Sonate oder eines Concertes behandelt. Hier müssen schon mehrere der vorhin angezeigten Hülfsmittel angewendet werden, um die größere Zahl der melodischen Theile in den Perioden zu bringen; auch bedienet man sich hier schon mehrerer melodischer Verlängerungsmittel; und das öftere Zusammenschieben der melodischen Theile, wodurch die Melodie fortströmender wird, entspricht vollkommen der Natur derjenigen Empfindungen, die man gewöhnlich im Allegro dieser Tonstücke ausdrückt. Ein Beyspiel der Einkleidung der melodischen Theile in die Form des ersten Perioden eines Allegro, und zwar in einem solchen Tonstücke, in welchem nur eine Hauptstimme vorhanden ist, giebt uns der in den vorher gehenden Syhen enthaltene erste Periode, welcher in dem 139sten §. angefangen wird, und das erste Solo des ersten Allegro eines Concertes abgeben kann. Noch mehr verschieden von dem Adagio ist die Einkleidung der melodischen Theile in unsere Hauptform des ersten Perioden in solchen Tonstücken, in welchen alle Stimmen das Recht haben hervorstechende Sätze vorzutragen, oder eine Zeit lang Hauptstimme zu seyn. Da-

her müssen nothwendig die melodischen Theile des ersten Allegro der Sinfonie ganz anders in die Form unsers ersten Perioden eingekleidet werden, als im Adagio, oder in dem Allegro des Concertes oder der Sonate.

In dem ersten Allegro der Sinfonie werden die melodischen Theile, aus Ursachen, die schon in dem vorher gehenden ersten Absatze erklärt worden sind, nicht so ausgebildet, wie in solchen Tonstücken die nur eine Hauptstimme haben, welche von einer einzigen Person vorgetragen wird, sondern sie müssen sich durch innere Kraft und Nachdruck auszeichnen, und die Empfindung muß, mehr mit sich fortreißend, als im höchsten Grade detailirt dargestellet werden. Weil nun in dem ersten Allegro dieses Tonstücks mehrentheils eine erhabene, oder noch öfterer eine solche Empfindung herrscht, die sich mit einer gewissen Heftigkeit äußert; so werden die mehresten Grund- und Quintabsätze nicht förmlich zur Ruhe gelassen, (wenn sie auch ohne das Gefühl zu beleidigen, statt finden könnten,) sondern vermittelst der Tacterstickung übergangen, damit die Melodie desto fortströmender werde. Zu der Nothwendigkeit, in einem solchen Satze den förmlichen Absatz oft zu übergehen, trägt auch dieses sehr vieles bey, daß die Nebenstimmen, z. B. die zweyte Violine oder der Baß die von der ersten

Violine

Violine vorgetragenen melodischen Theile alsdann oft hören läßt, wenn die erste Violine mit dem Vortrage eines neuen melodischen Theils beschäftiget ist; oder daß die Nebenstimmen oft Nachahmungen unter einander machen, wobey die erste Violine nur die Stelle einer Füllstimme vertritt; denn in der Sinfonie würden die Nebenstimmen nicht die beste Figur machen, wenn z. B. die zweyte Violine entweder nur ausfüllen, oder mit der ersten Violine stets im Einklange fortgehen, und der Baß nur allein die trocknen Grundtöne der Accorde vortragen wollte.

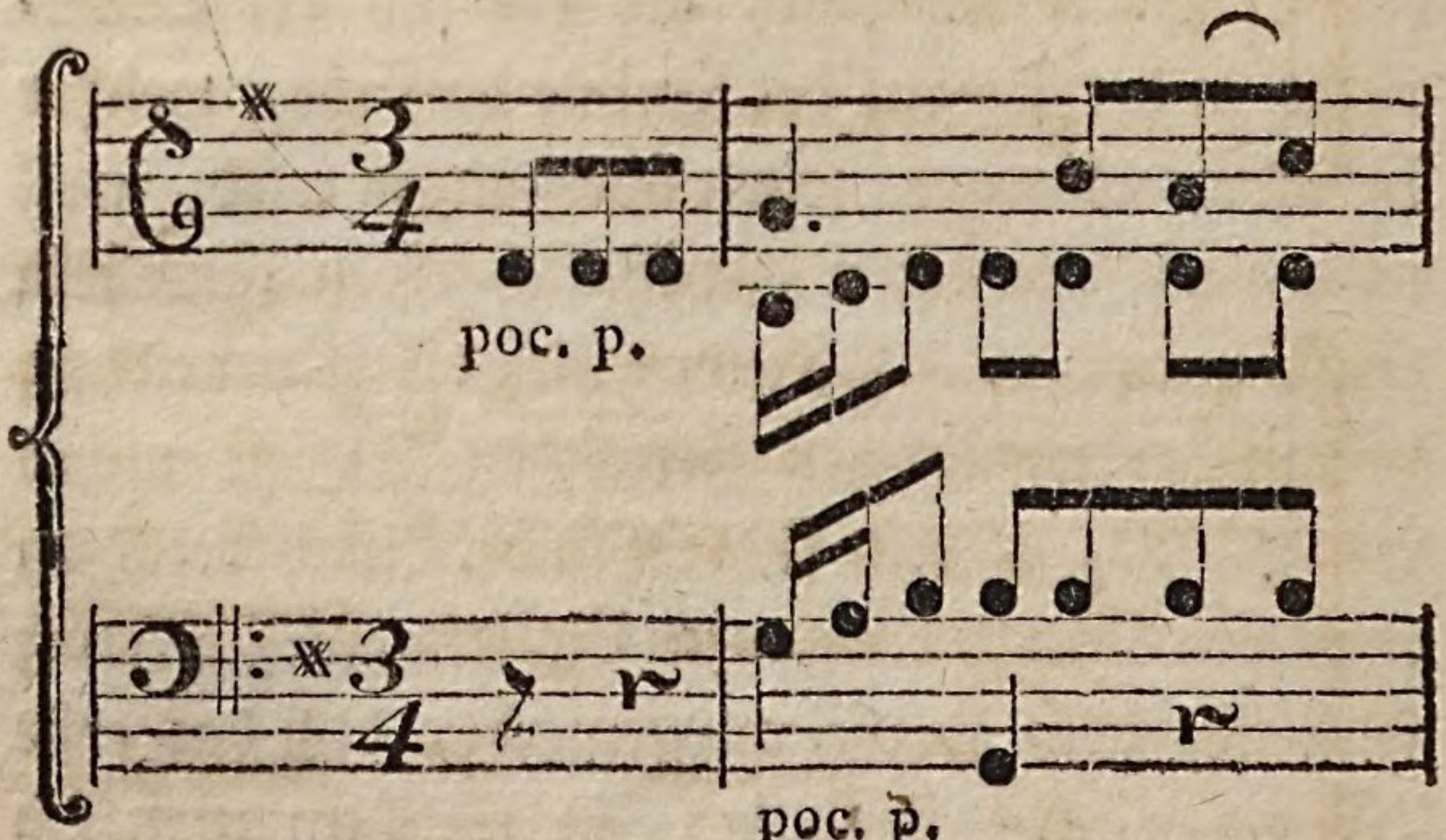
Es ist schon oben bey der Beschreibung der Sinfonie errinnert worden, daß man in dem ersten Perioden ihres Allegro oft nicht eher einen förmlichen Absatz hört, als bis sich der Quintabsatz in der Tonart der Quinte darstellt, welcher besonders deswegen selten übergangen wird, weil man nach demselben gewöhnlich einen cantabeln Satz anbringt. Ob nun gleich die Vermeidung der mehresten übrigen förmlichen Absätze nichts weniger ist, als ein Maasßstab, nach welchem man den Werth des ganzen Satzes abmessen kann; so bleibt doch so viel ausgemacht, daß das erste Allegro einer Sinfonie, in welchem man die Grund = und Quintabsätze so förmlich darstellen wollte, wie es z. B. in einem Andante oder Al-

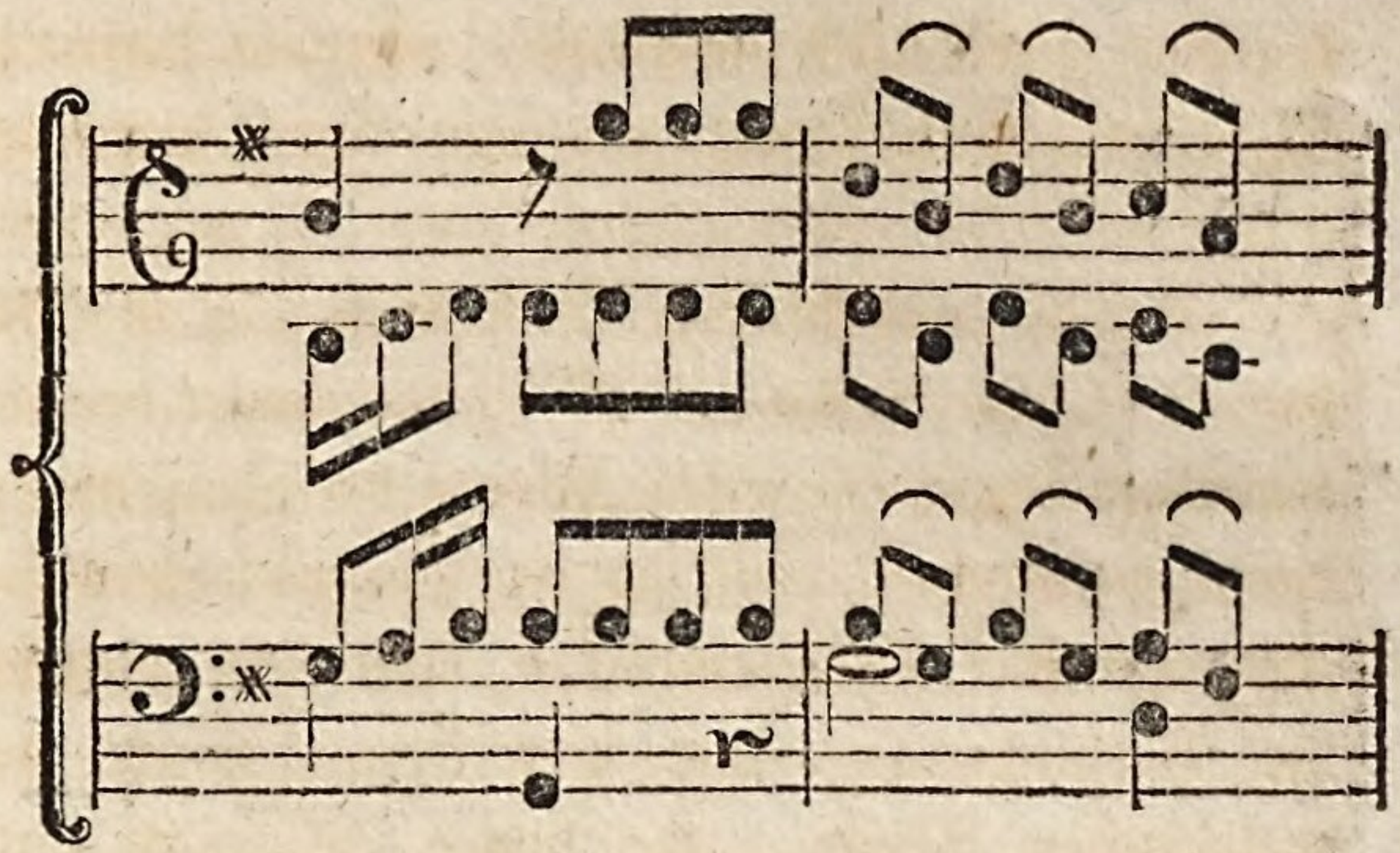
legretto gewöhnlich geschieht, niemals diejenige Würkung thun kann, die man davon erwartet.

Um den angehenden Tonsetzer so viel möglich mit der Behandlung und Verbindungsart der melodischen Theile im ersten Allegro der Sinfonie bekannt zu machen, will ich ein Beyspiel eines solchen Tonstückes hier einrücken, und ihm zugleich die Verbindungs = und Erweiterungsmittel der melodischen Theile, die dabey gebraucht sind, bey den Noten vermittelst der Zahl desjenigen Syhs bezeichnen, in welchem jedes derselben erklärt worden ist.

Sinfonia.

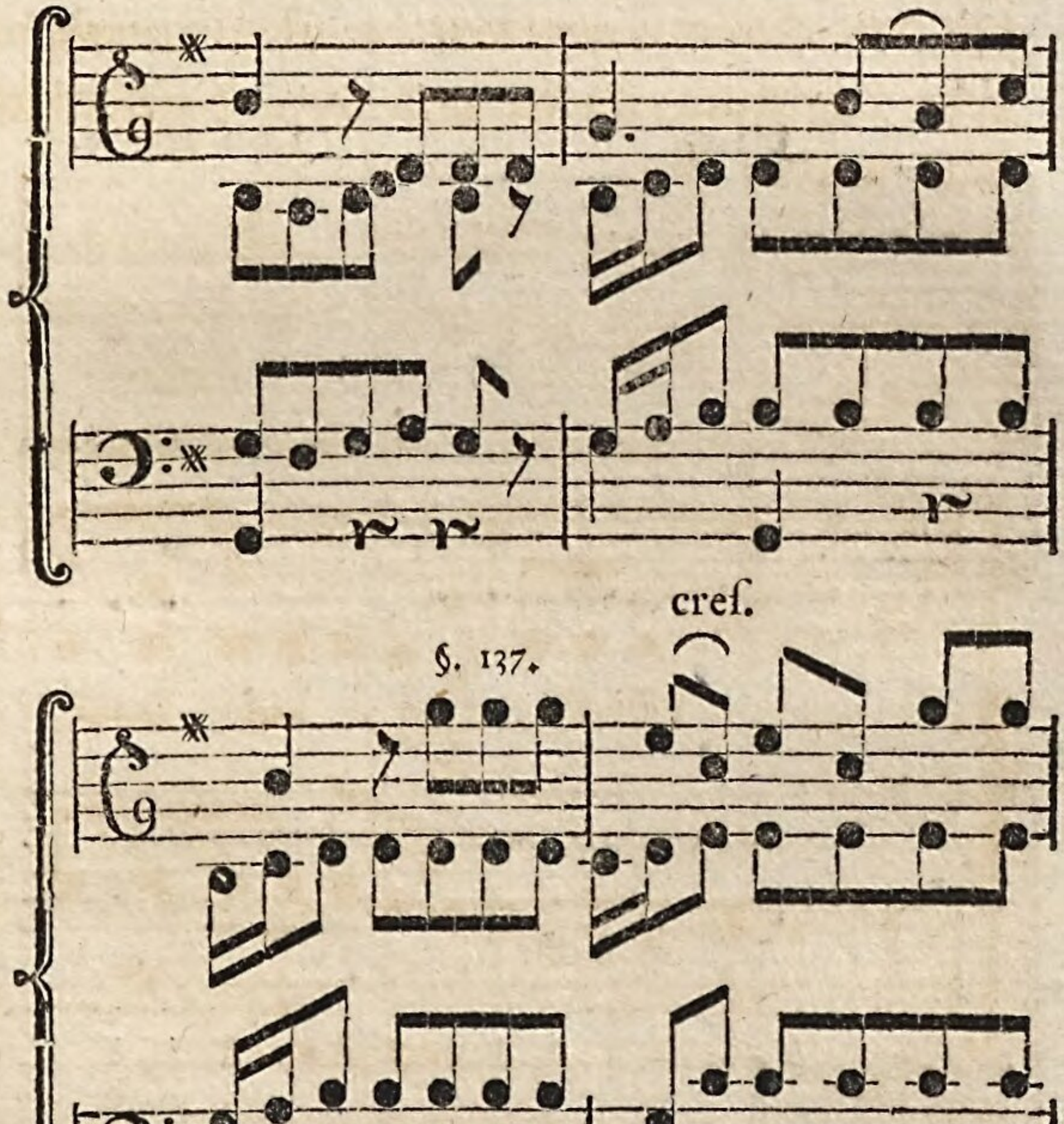
Allegro.

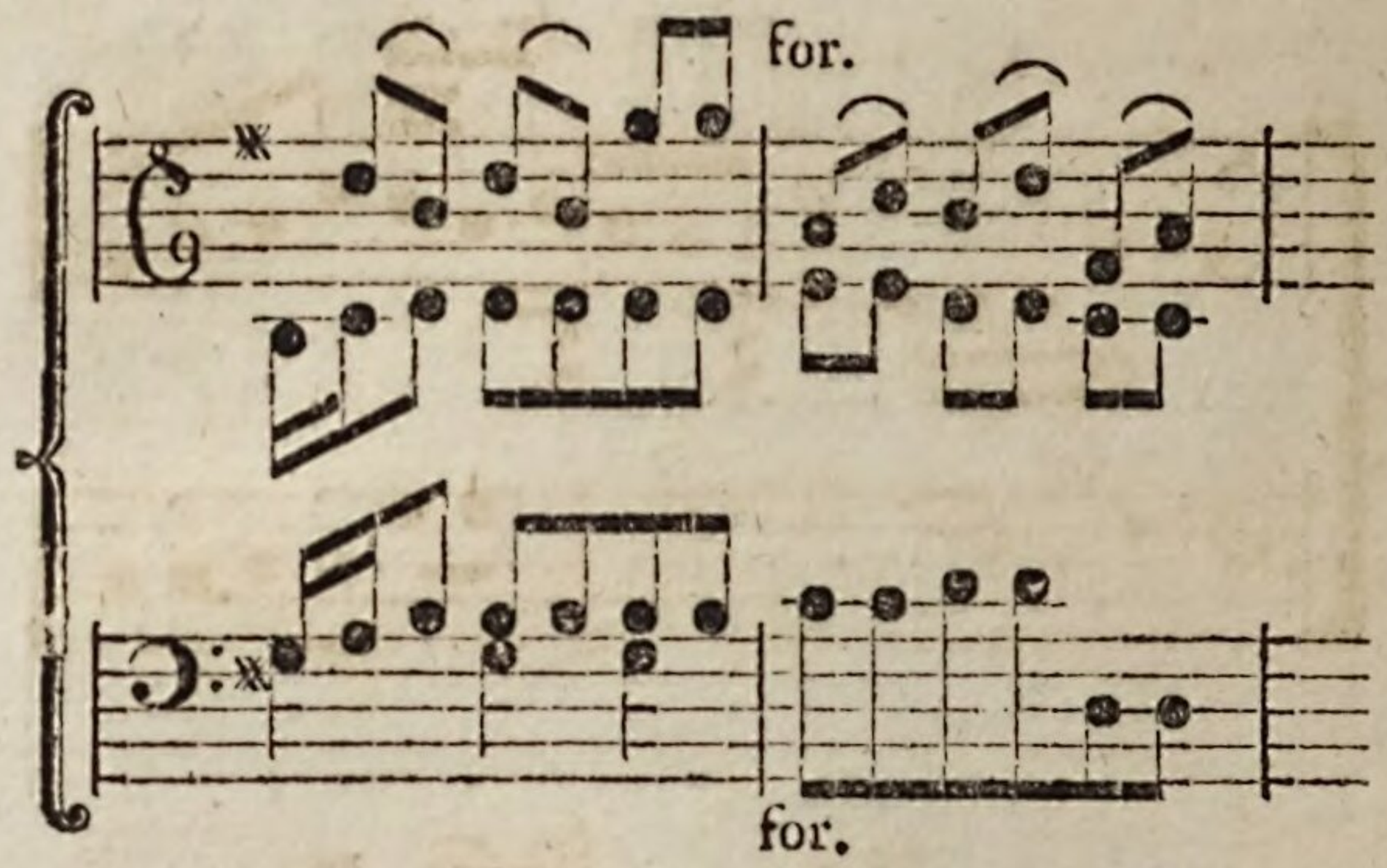




cref.

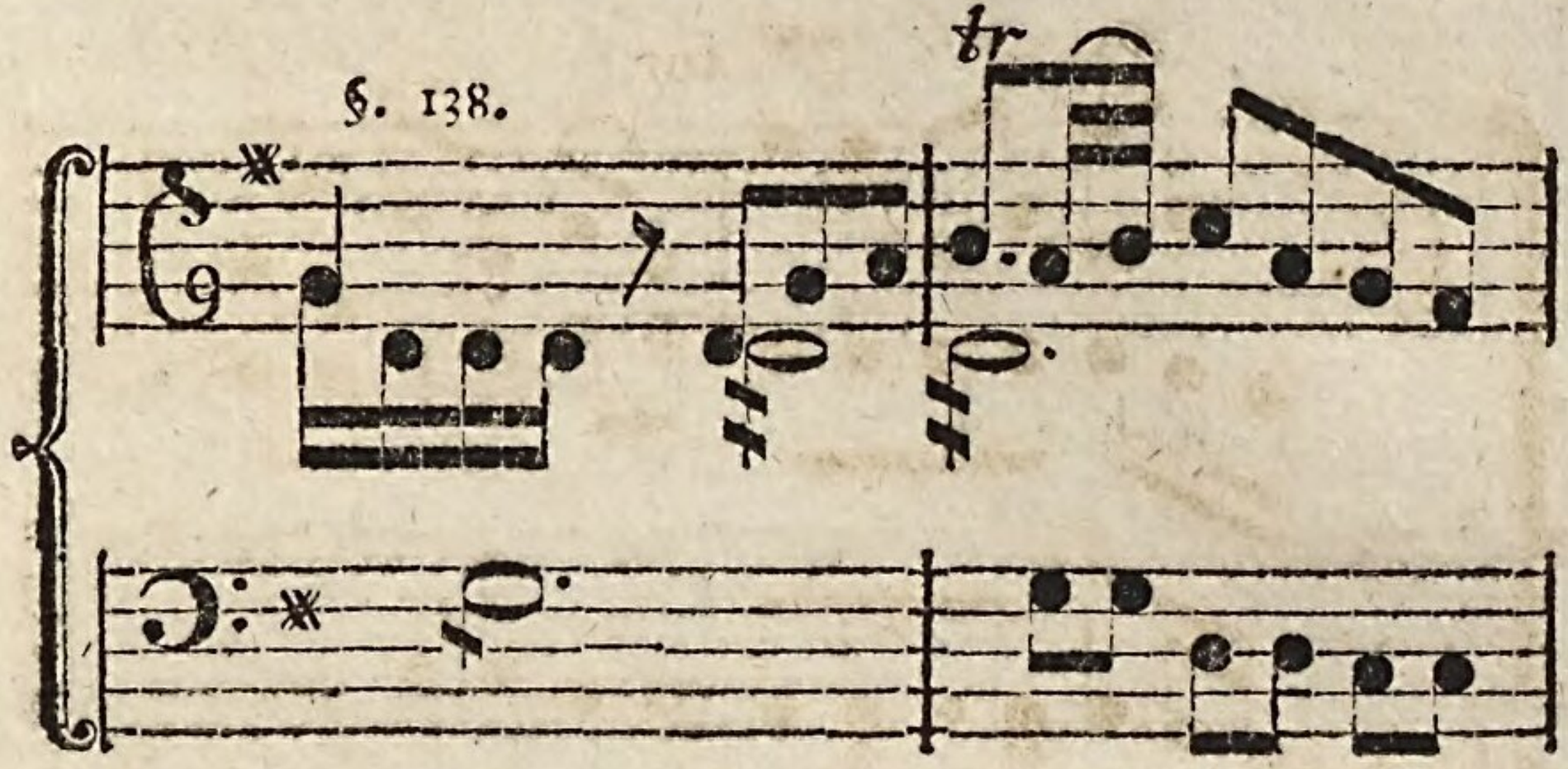
§. 137.



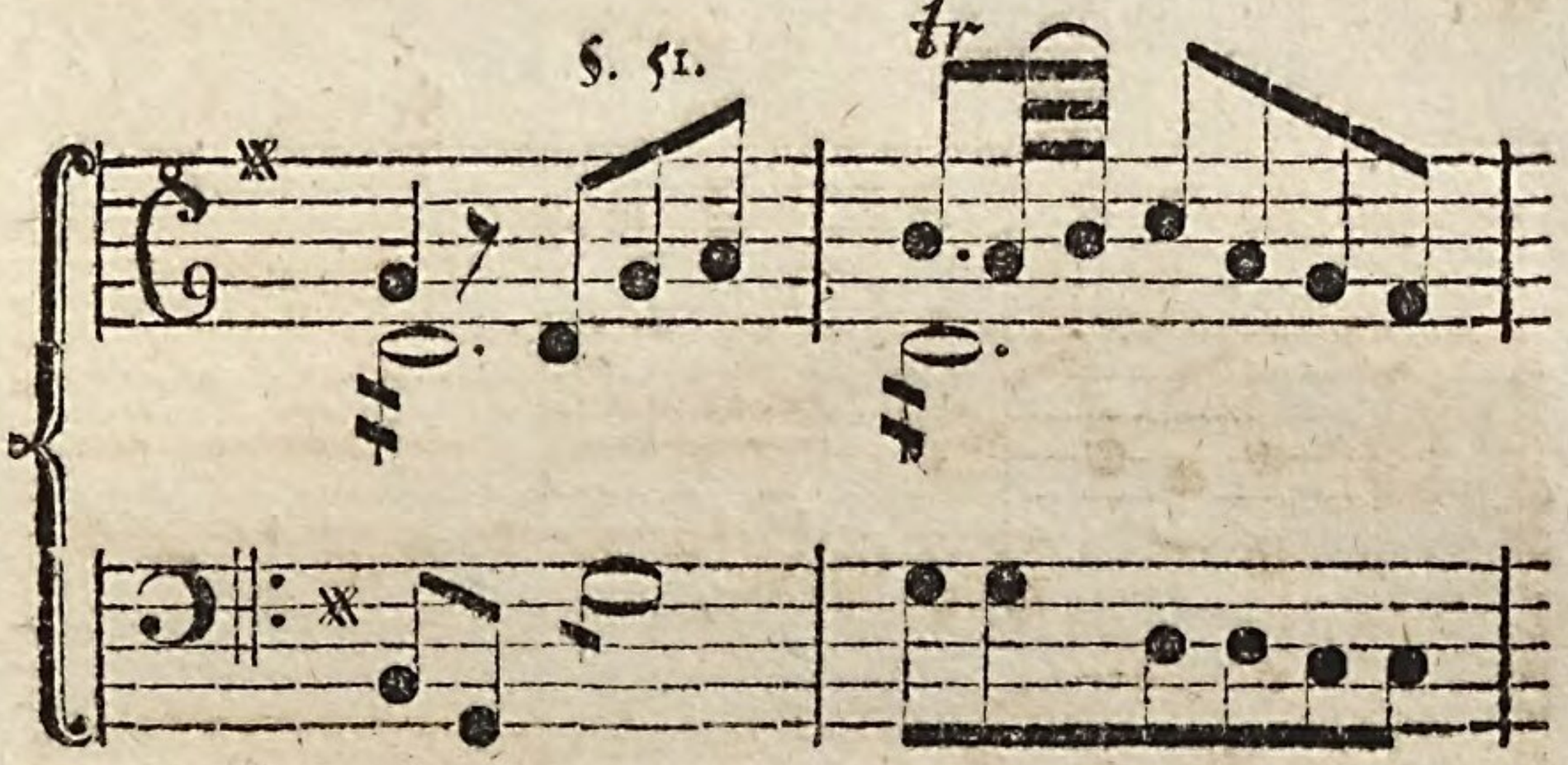


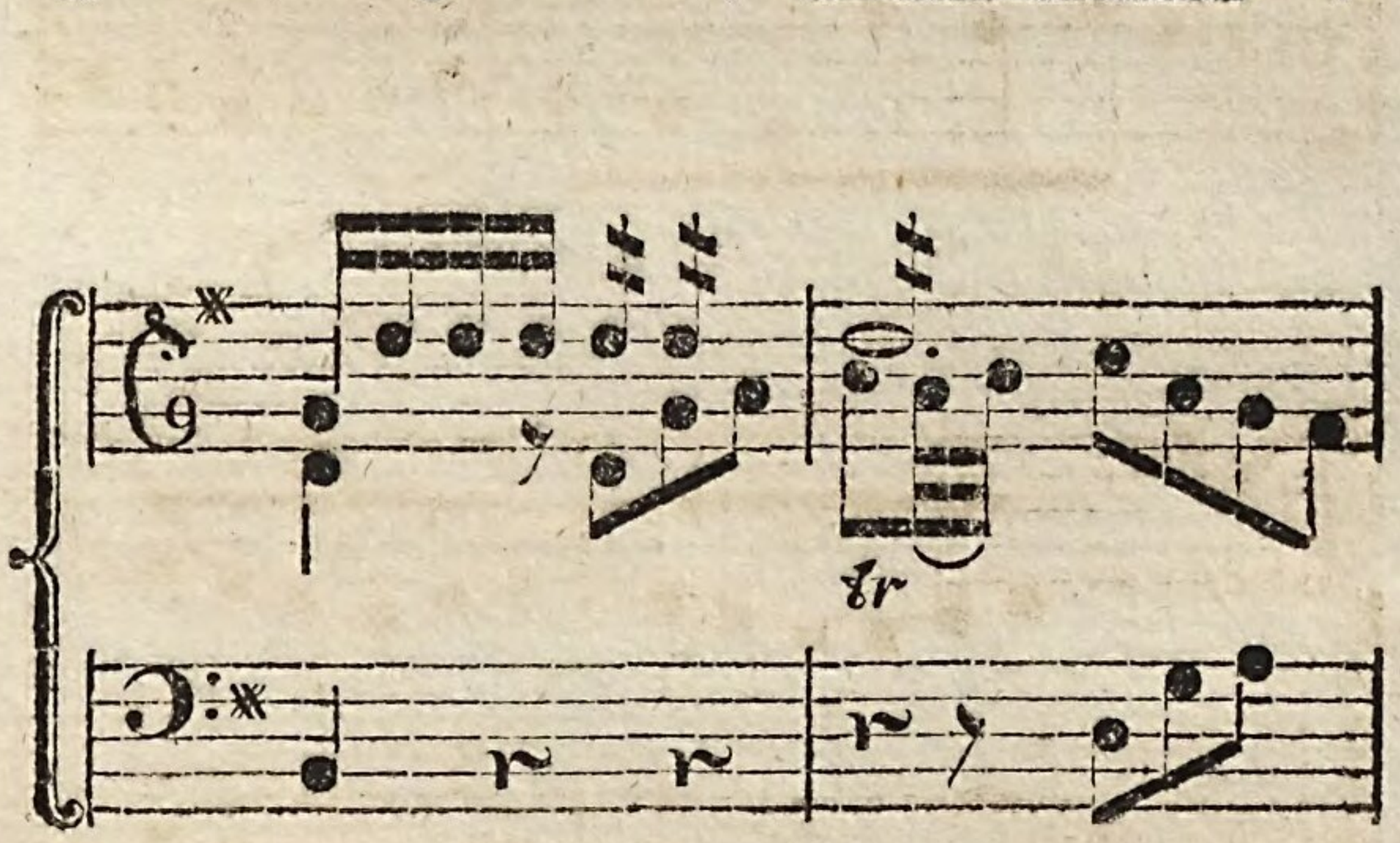
§. 138.

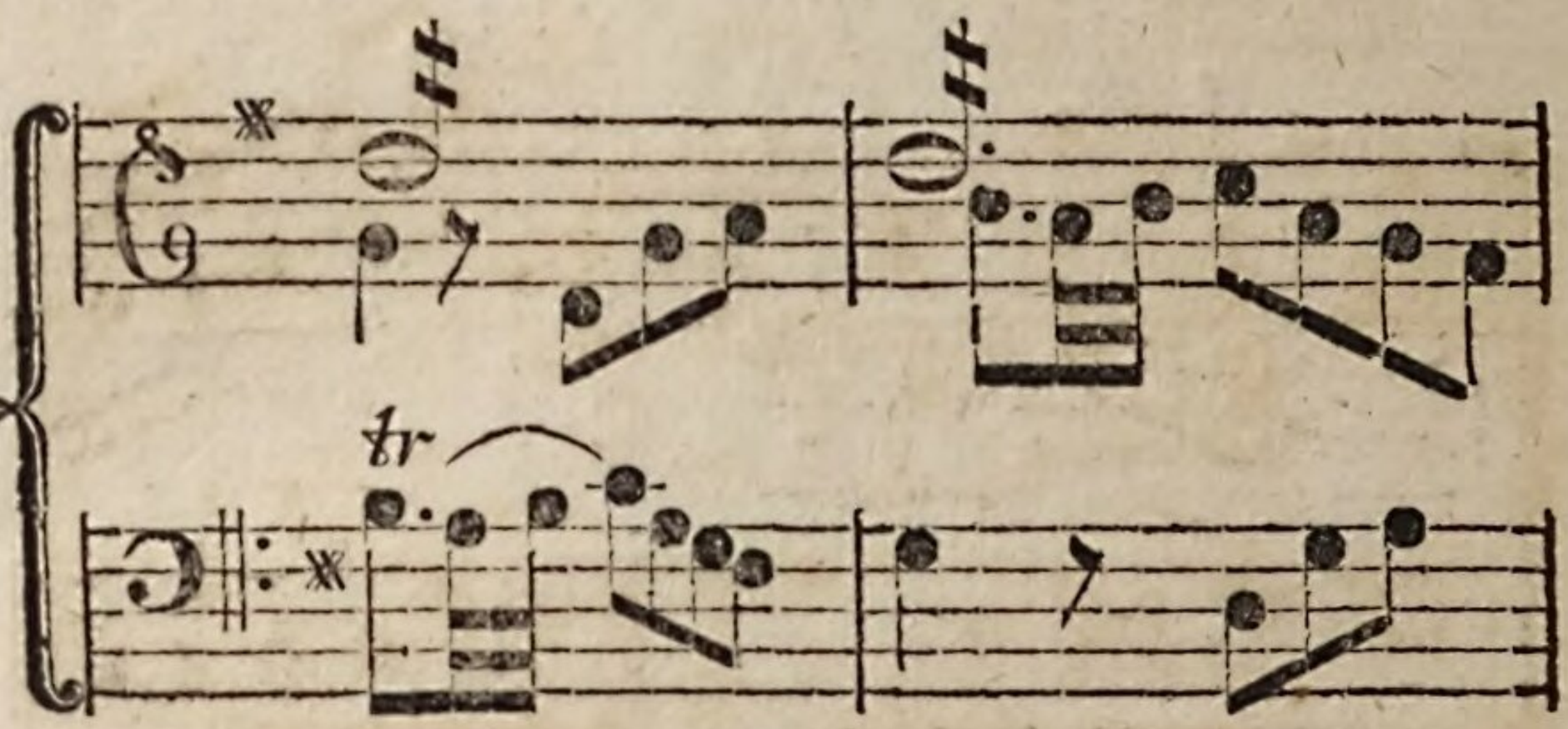
§. 138.



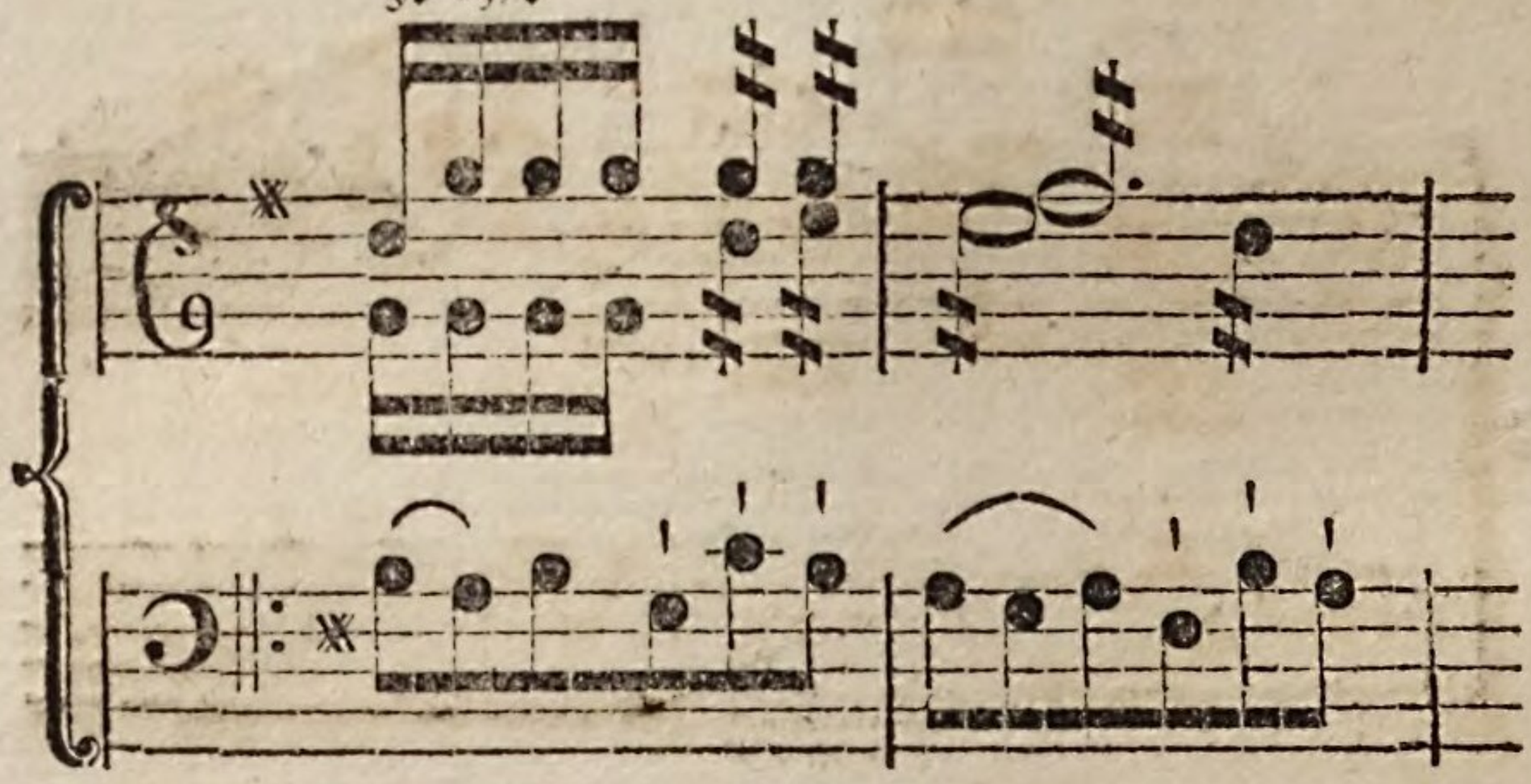
§. 51.

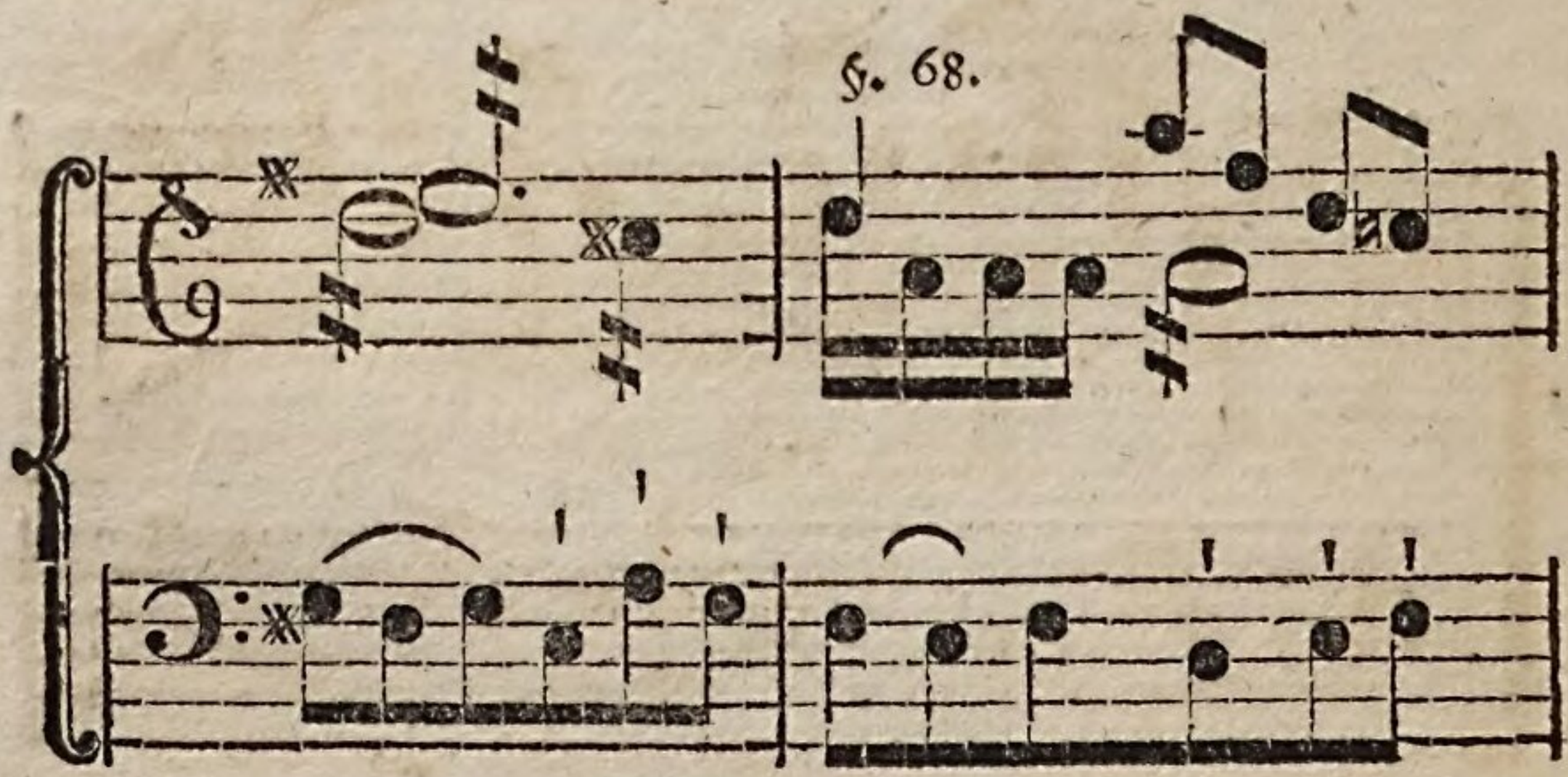


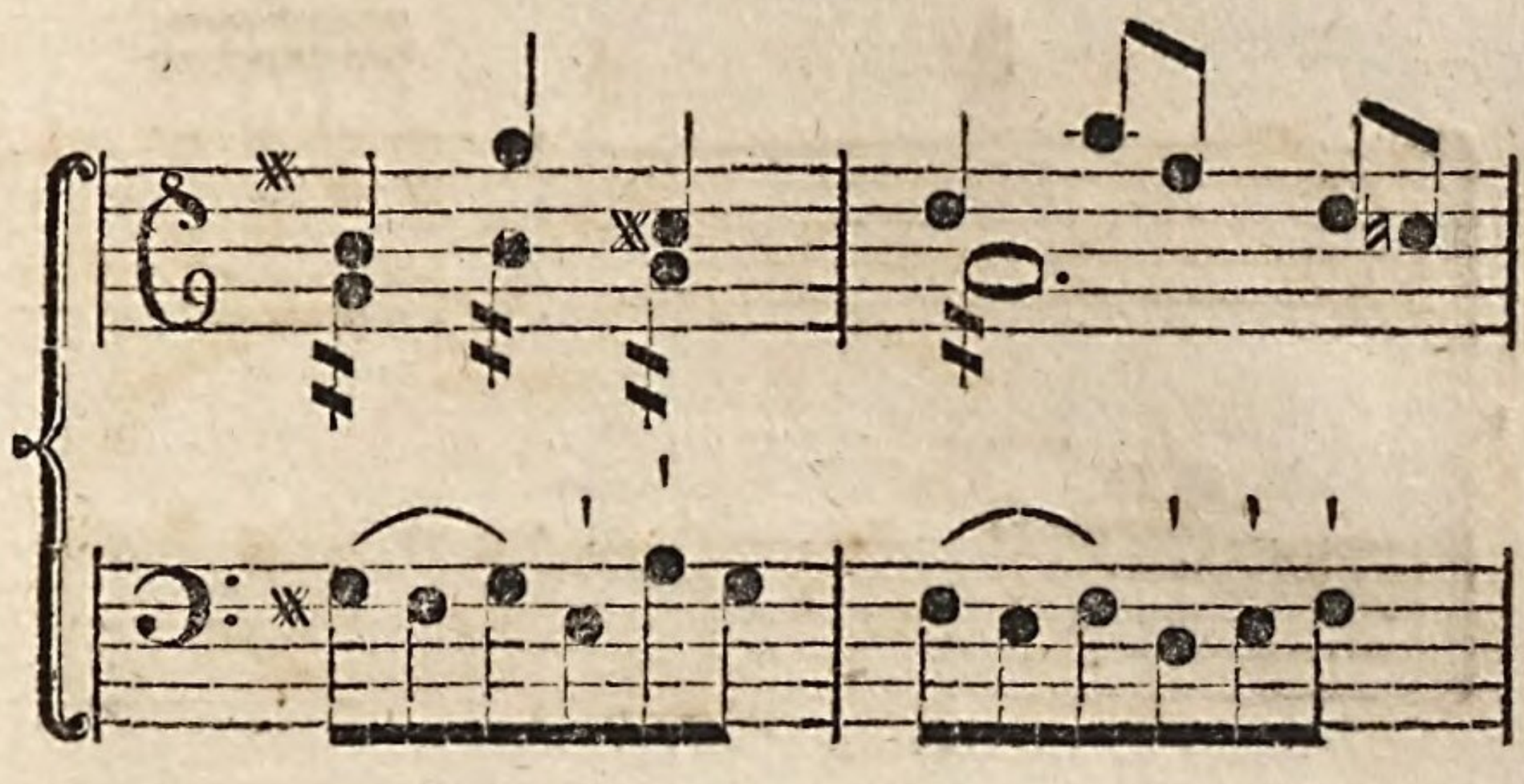




§. 137.

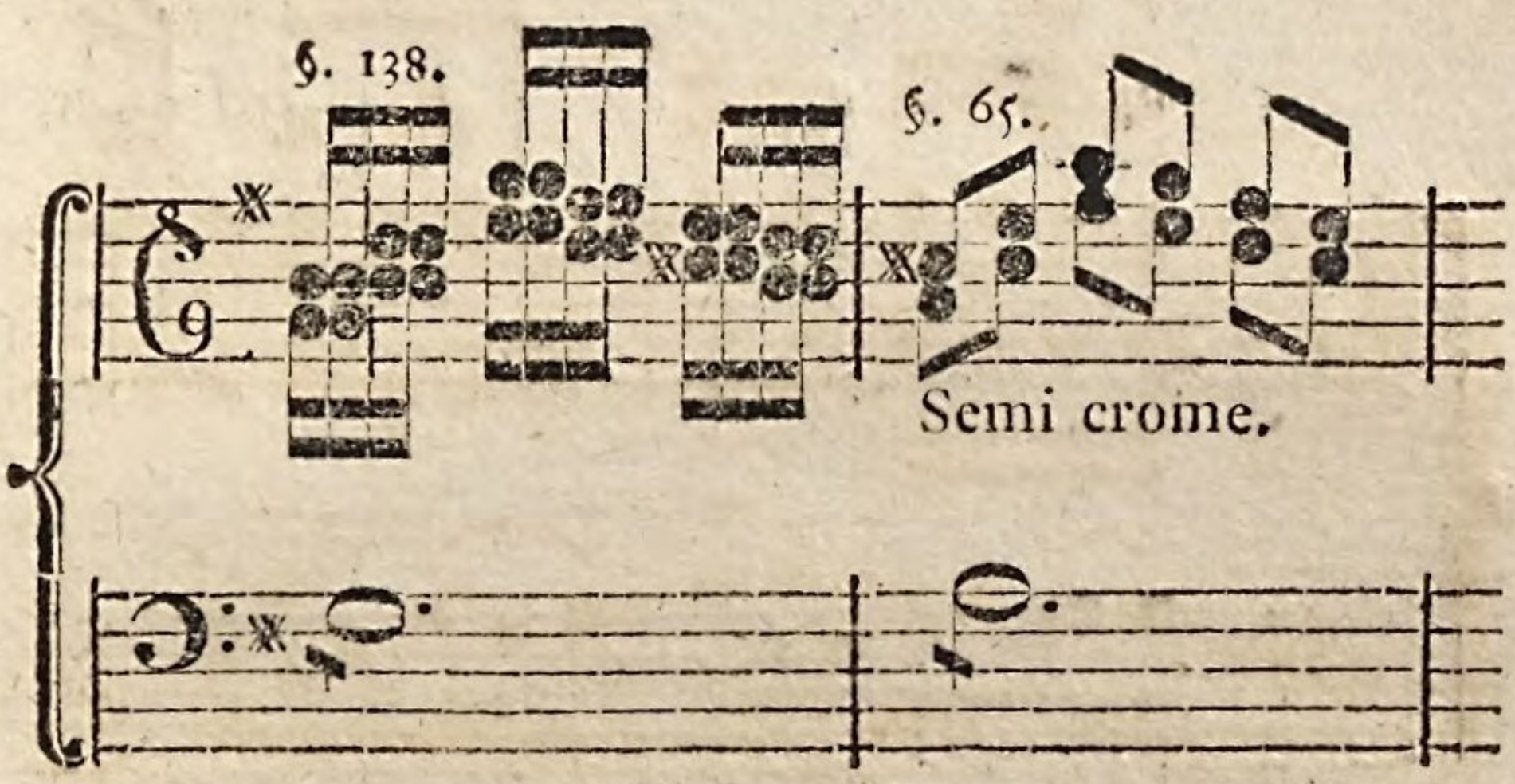




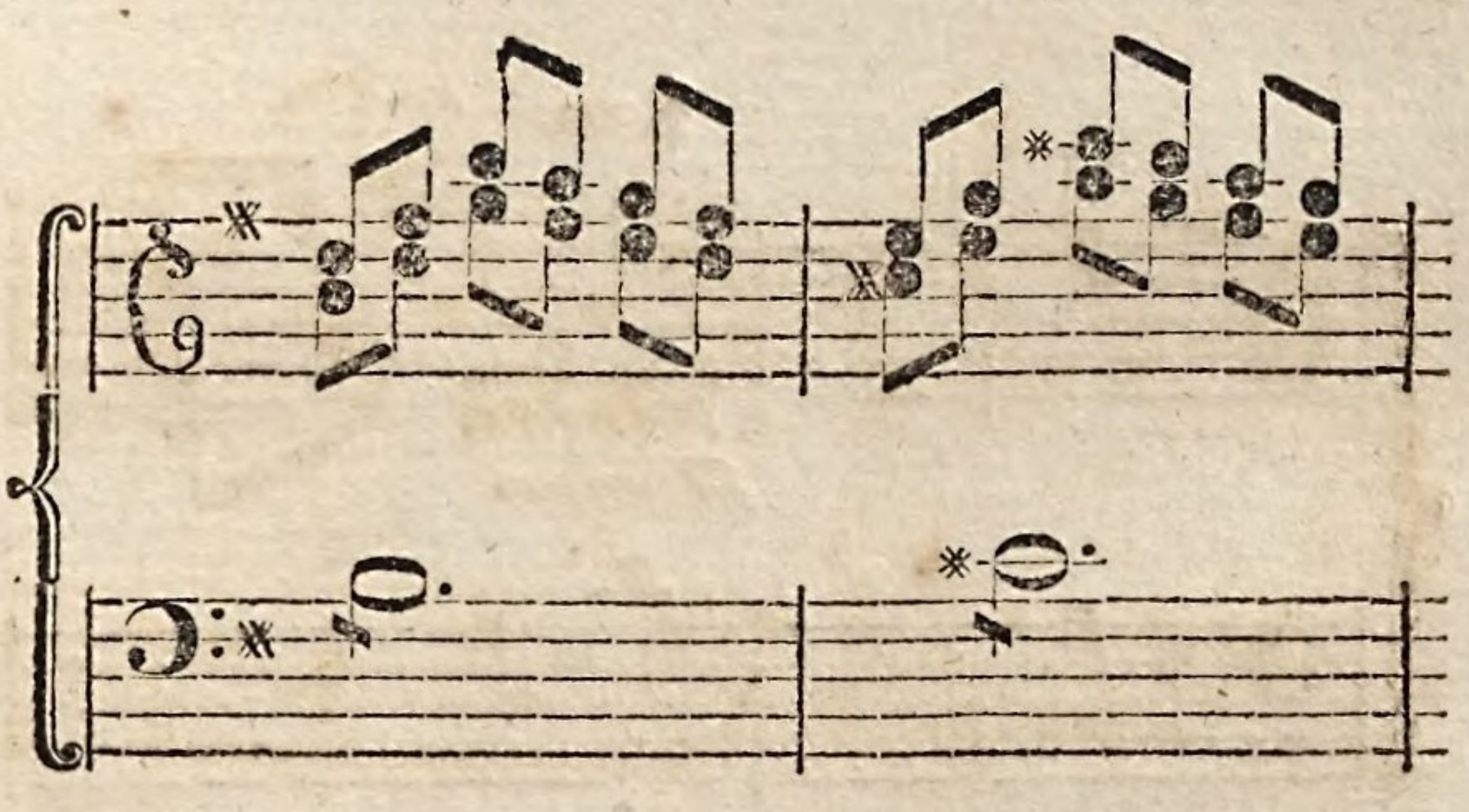


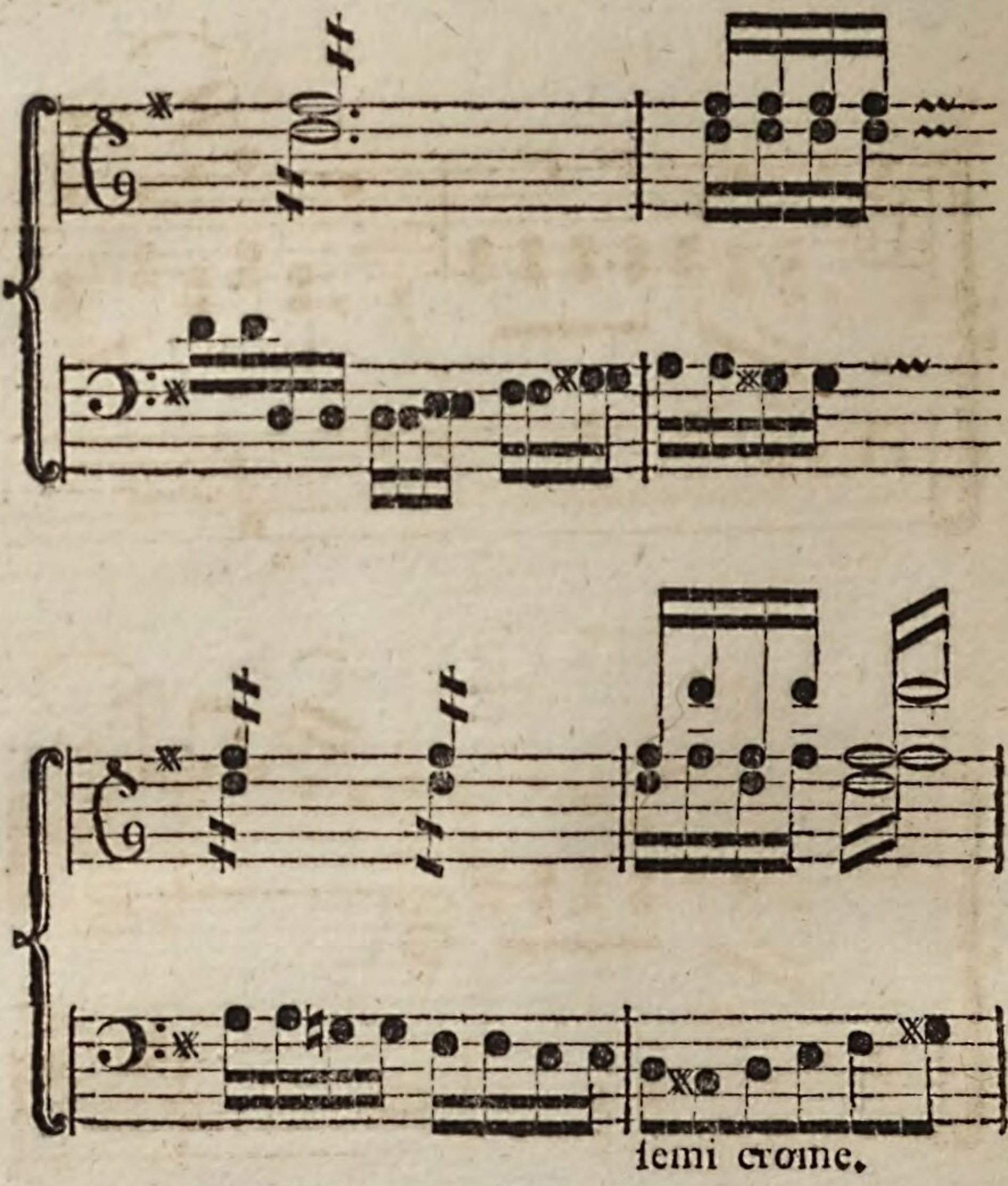
§. 138.

§. 65.

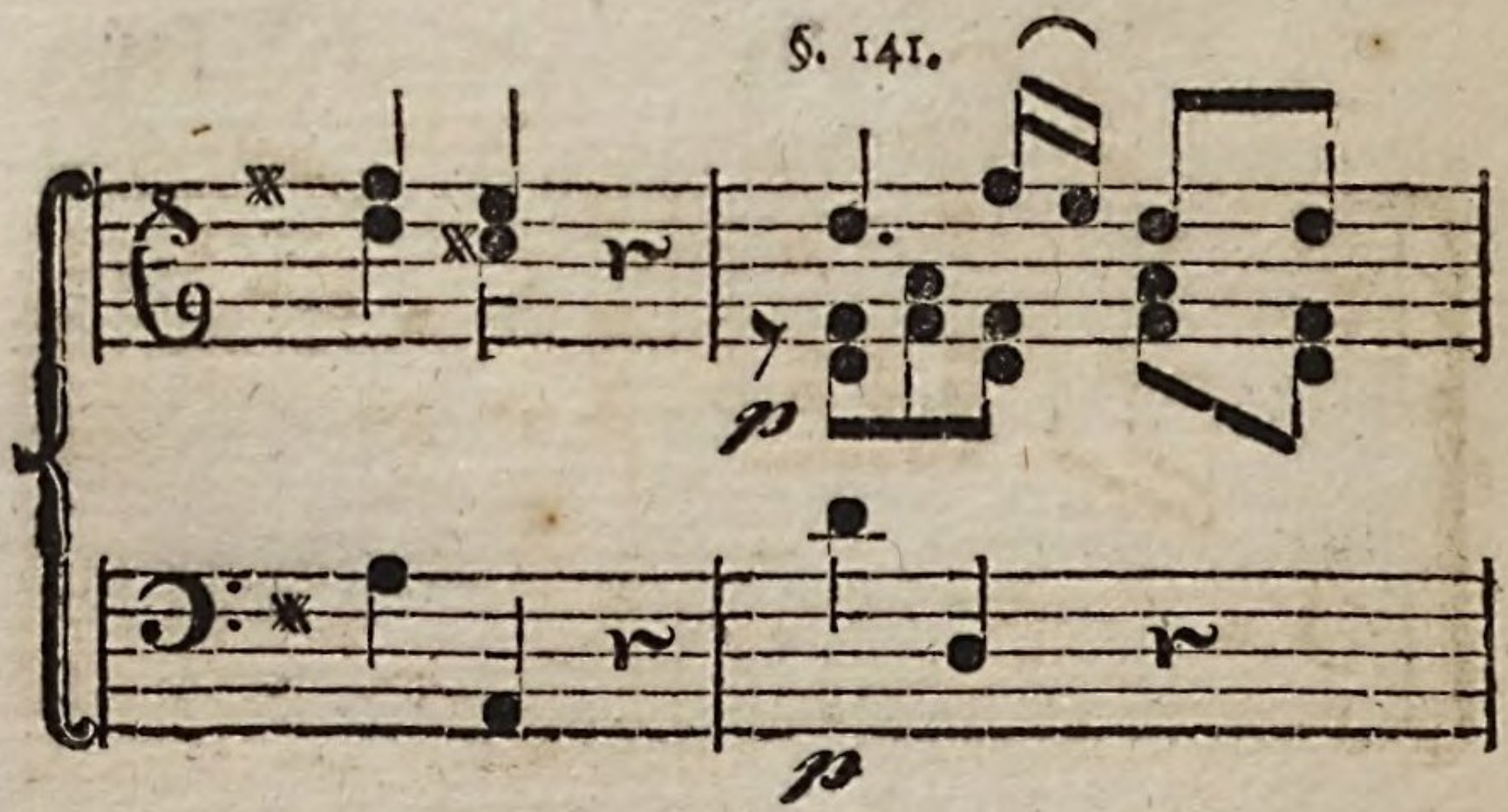


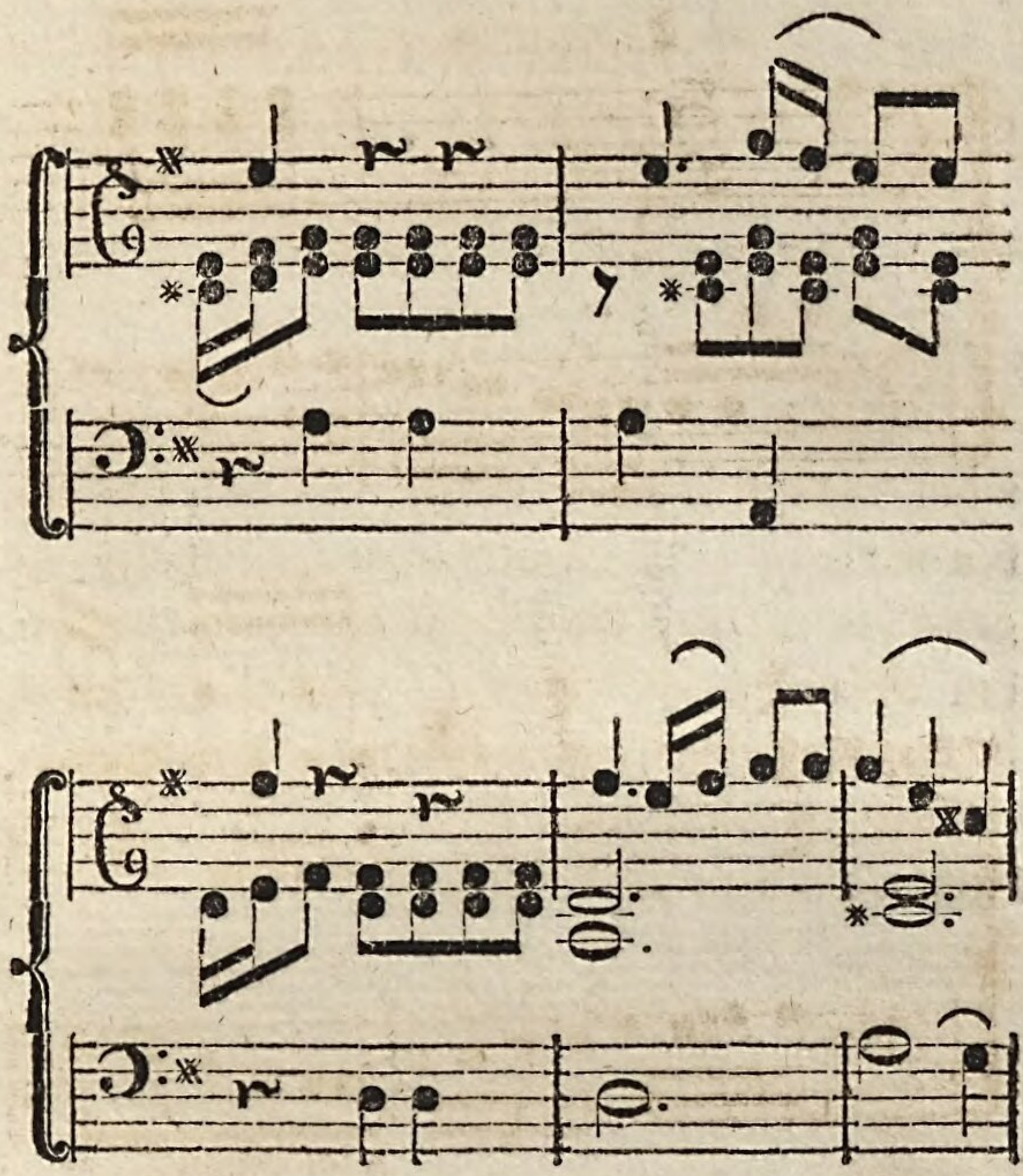
Semi crome.



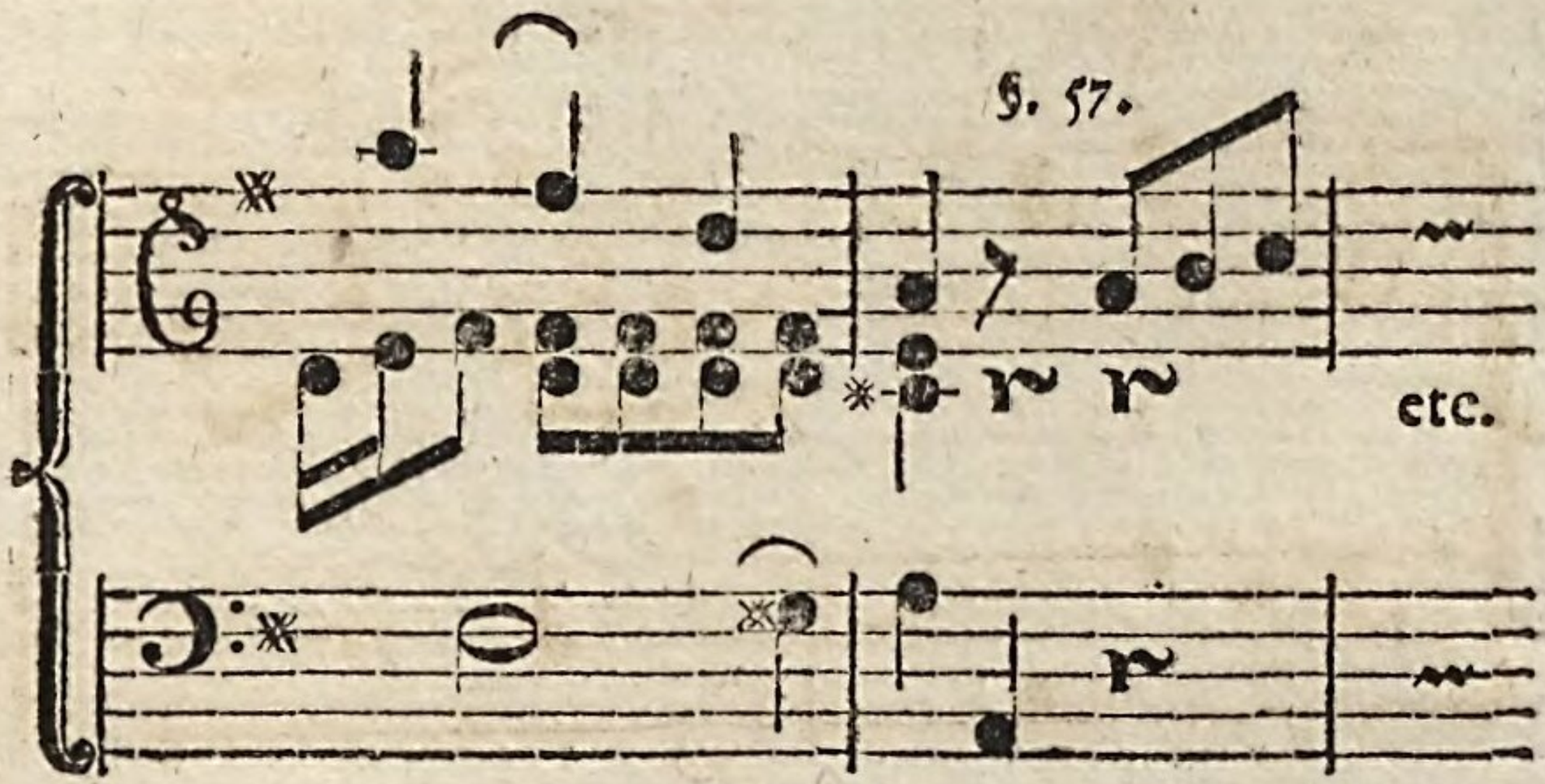


§. 141.





§. 57.



Dritter Absatz.

Von der Verbindung der melodischen Theile in den übrigen Perioden der Tonstücke.

§. 148.

Weil in den übrigen Perioden der Tonstücke, wenn in denselben viele melodische Theile verbunden werden sollen, die nemlichen Hülfsmittel angewendet werden, die wir in dem vorher gehenden Absatze haben kennen gelernt, so bleibt uns in diesem Absatze nur noch übrig, die gebräuchlichsten interpunctischen Formen dieser Perioden kennen zu lernen.

§. 149.

Wenn der zweyte Theil oder die zweyte Reprise eines Tonstückes nur einen einzigen Hauptperioden enthält, das heißt, wenn in diesem zweyten Theile keine Cadenz in einer mit dem Haupttone verwandten Tonart gemacht wird, so zerfällt der ganze Periode in Rücksicht des Ganges seiner Modulation in zwey Hälften. Die erste Hälfte ist einer oder zwey verwandten Tonarten gewidmet, jedoch dergestalt, daß keine Cadenz in denselben gemacht, sondern statt derselben die Modulation wieder zurück in den Quintabsatz der Haupttonart geleitet wird, mit welchem die erste

Hälfte

Hälfte, als mit ihrem Hauptruhepuncte schließt, und nach welchem in der zweyten Hälfte des Perioden die vorzüglichsten melodischen Theile in der Haupttonart wiederholt werden.

§. 150.

Von der ersten Hälfte dieses Perioden läßt sich keine bestimmte interpunctische Form angeben, weil die Modulation in derselben sehr willkührlich behandelt, und bald in diese, bald in jene verwandte Tonart geleitet wird. Allein die Folge der melodischen Theile in Absicht auf ihre interpunctischen Formeln ist in diesem Falle auch keiner Schwierigkeit unterworfen, weil sich die Modulation in keinem Tone lange aufhält, und weil nach dem 35 und 36sten §. die Folge der Grund- und Quintabsätze bey dem Wechsel der Tonarten nicht eingeschränkt ist.

Den Anfang dieser ersten Hälfte des zweyten Perioden macht der melodische Hauptsatz oder das Thema *) in der Tonart der Quinte,

*) Zuweilen fängt man den zweyten Theil entweder mit einem Zergliederungssatze, oder auch mit einem in dem ersten Perioden gar nicht enthaltenen melodischen Theile an, der aber nothwendig wieder auf einen melodischen Haupttheil führen muß. Der lezte Fall ist nur im Concerte

ges

te, **) wobey in der Folge des Satzes drey verschiedene Fälle gewöhnlich sind; denn es wird entweder

1) das Thema bis zu seinem Absatze in der Tonart der Quinte vorgetragen, und hernach, ohne erst wieder in den Hauptton zurück zu gehen, vermittelst eines andern melodischen Theils eine mehr oder weniger ausgedehnte Ausweichung in die weiche Tonart der Sexte, oder auch in die weiche Tonart der Secunde oder Terz gemacht, in welcher jedoch nicht mit der Cadenz geschlossen, sondern statt derselben die Modulation wieder zurück in den Quintabsatz der Haupttonart geführt wird. Eine Skizze dieser Form finden wir in dem Satze, welcher in dem 45sten §. bey fig. 4 befindlich ist;

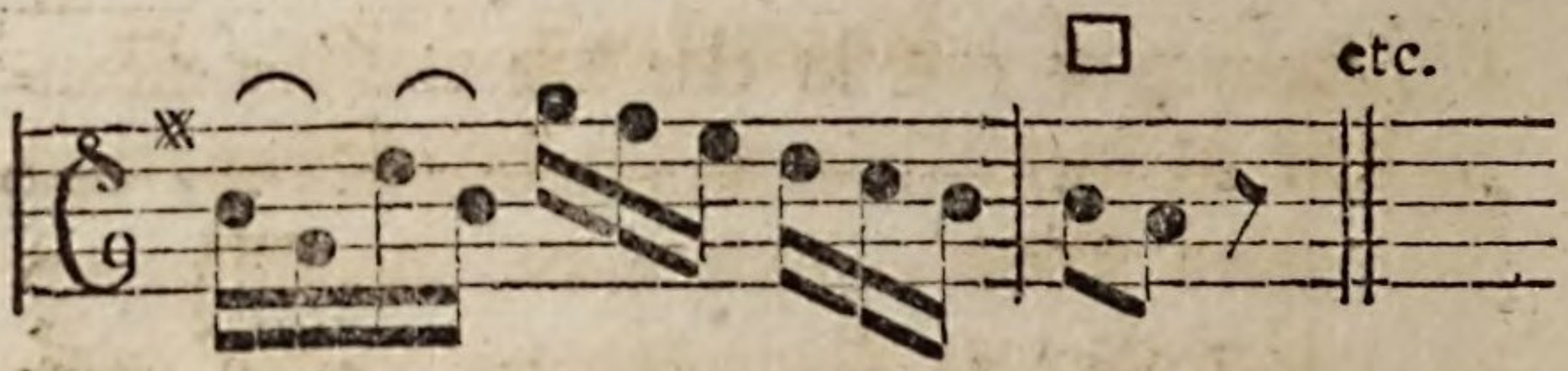
oder das Thema, nachdem es in der Tonart der Quinte angefangen hat, wird

2) so modificirt, daß es sich bey seinem Absatze wieder in dem Haupttone befindet. In diesem Falle gehet die Modulation von dem Haupt=

gewöhnlich; der erste hingegen kann in allen Arten der Tonstücke vorkommen.

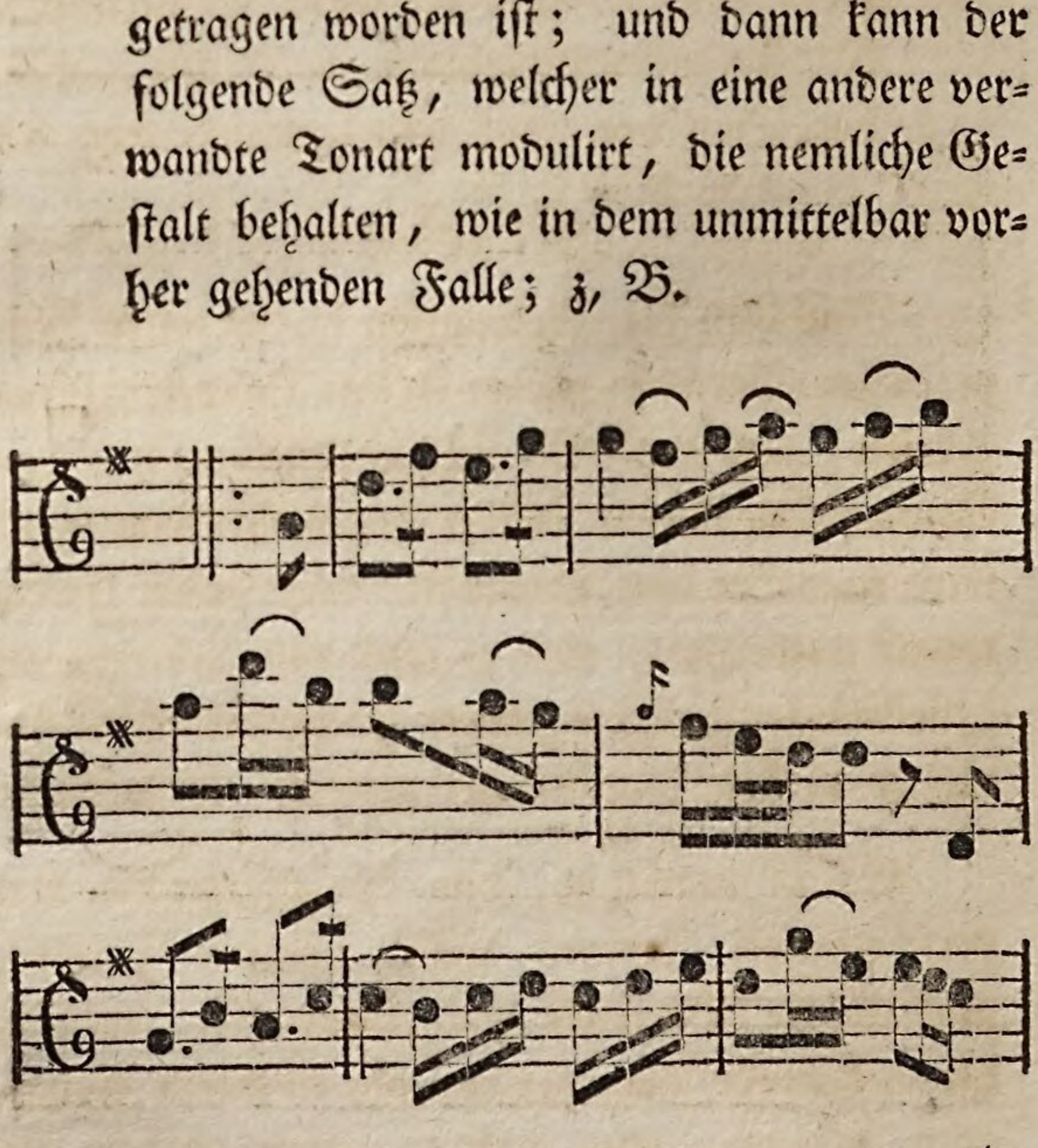
**) Die Anwendung auf die weiche Tonart ist schon mehrmals gemacht worden, und muß dem angehenden Tonsetzer schon aus dem ersten Abschnitte des zweyten Theils bekannt seyn.

Haupttone aus in eine der vorhin genannten weichen Tonarten, und bekömmt eine andere Wendung als in dem vorher gehenden Falle; z. B. wenn der vorhin angeführte Satz auf folgende Art geformt wird,



oder man wiederholt

3) Das Thema in der Haupttonart, nachdem es zuvor in der Tonart der Quinte vorgetragen worden ist; und dann kann der folgende Satz, welcher in eine andere verwandte Tonart modulirt, die nemliche Gestalt behalten, wie in dem unmittelbar vorher gehenden Falle; z. B.



Anmer-

Anmerkung.

Die in diesen Beyspielen enthaltenen melodischen Theile, welche des Raumes wegen hier als enge Sätze vorgetragen worden sind, können nicht allein durch alle uns schon bekannte melodische Verlängerungsmittel erweitert werden, sondern man kann auch mit diesen Theilen noch andere Sätze vermittelst der Zusammenschiebung vereinigen, wenn der Satz von größerem Umfange seyn soll.

§. 151.

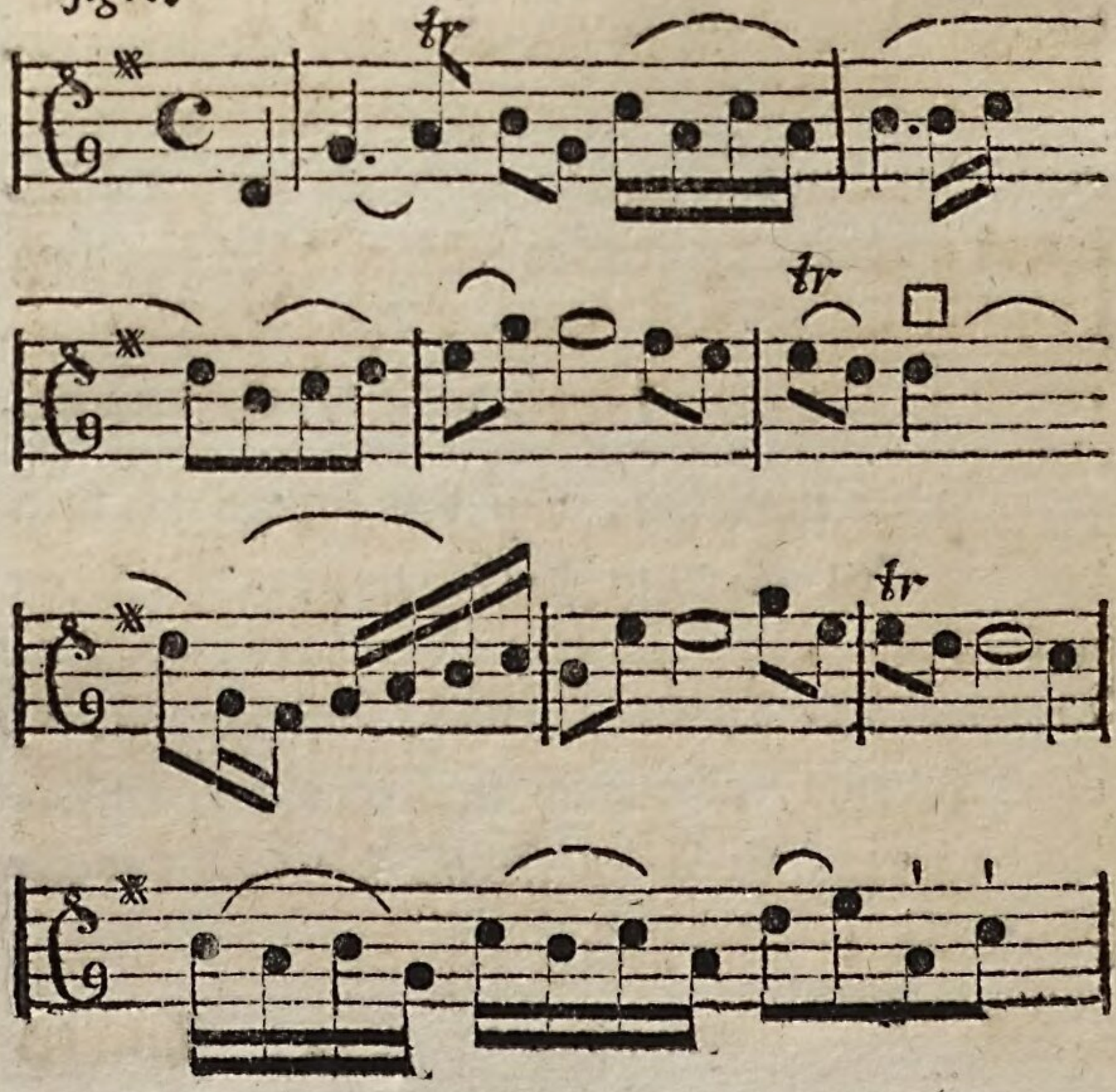
Nachdem die Modulation in der ersten Hälfte dieses Perioden wieder in den Hauptton zurück geleitet, und die erste Hälfte desselben mit dem Quintabsatze dieser Tonart geschlossen worden ist, wird entweder das Thema nochmals in der Haupttonart wiederholt, oder es wird mit Uebergehung desselben sogleich die zweyte Hälfte des ersten Perioden in die Haupttonart versezt, vorgetragen.

Es ist unnöthig, von den angezeigten drey verschiedenen Formen dieses zweyten Perioden ausgeführte Beyspiele hier einzurücken, weil sie der angehende Tonsetzer beynahe in jedem Adagio oder Andante, oder auch in jedem zweyten Perioden derjenigen Arien findet, die nach der ältern Form gebildet sind.

Anmerkung.

Es ist nicht nothwendig, daß das Thema, wenn es zu Anfange des zweyten Perioden in der Quinte vorgetragen wird, von Note zu Note in diese Tonart übergetragen werden muß; sondern die Fantasie des Tonsetzers giebt ihm zuweilen zu Anfange des zweyten Perioden eine andere Wendung. So wird z. B. das bey fig. 1 befindliche Thema einer Sonate zu Anfange des zweyten Theils auf die Art, wie bey fig. 2 abgeändert;

fig. 1.



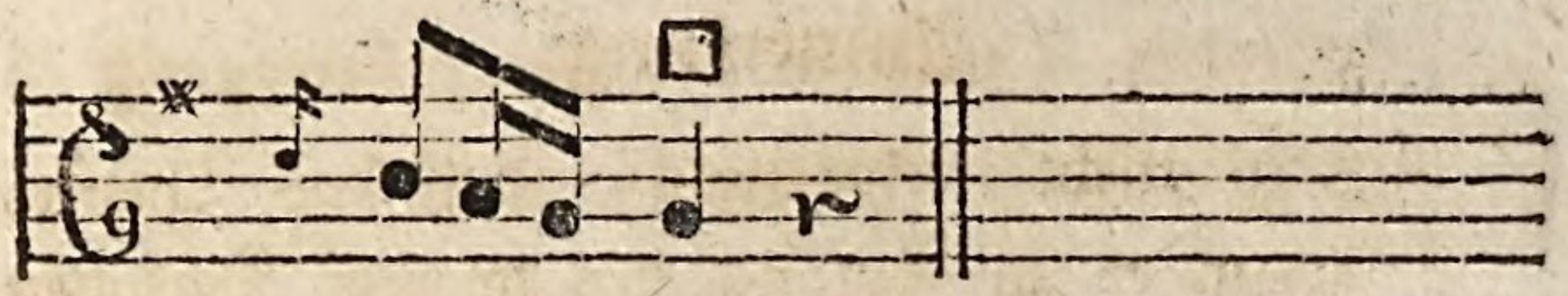
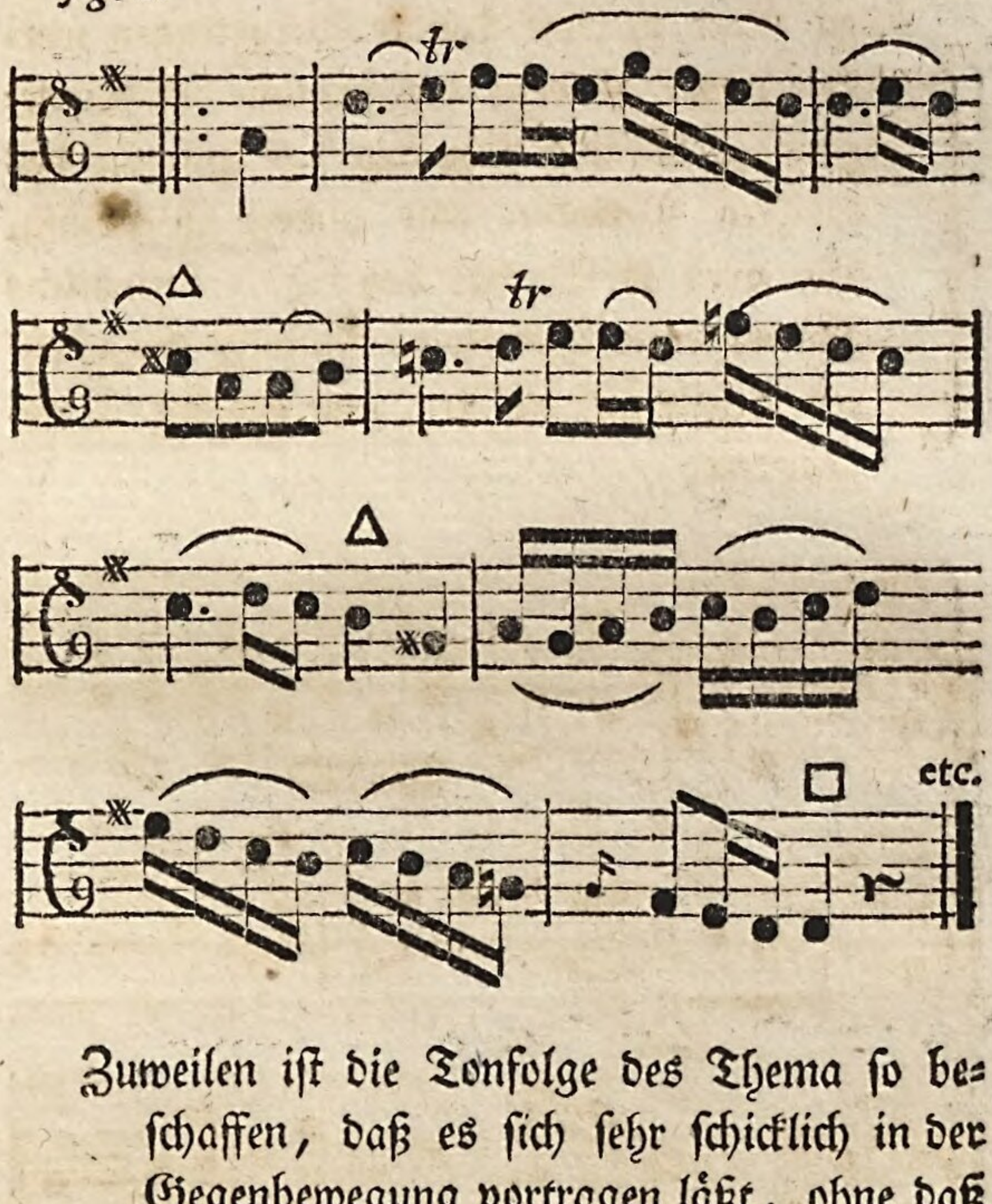


fig. 2.



Zuweilen ist die Tonfolge des Thema so beschaffen, daß es sich sehr schicklich in der Gegenbewegung vortragen läßt, ohne daß man dabey den Satz verkennt; so hat zum Beyspiel C. Ph. E. Bach in einer Clavierſonate das Thema des ersten Allegro, welches bey fig. 3 befindlich ist, in dem

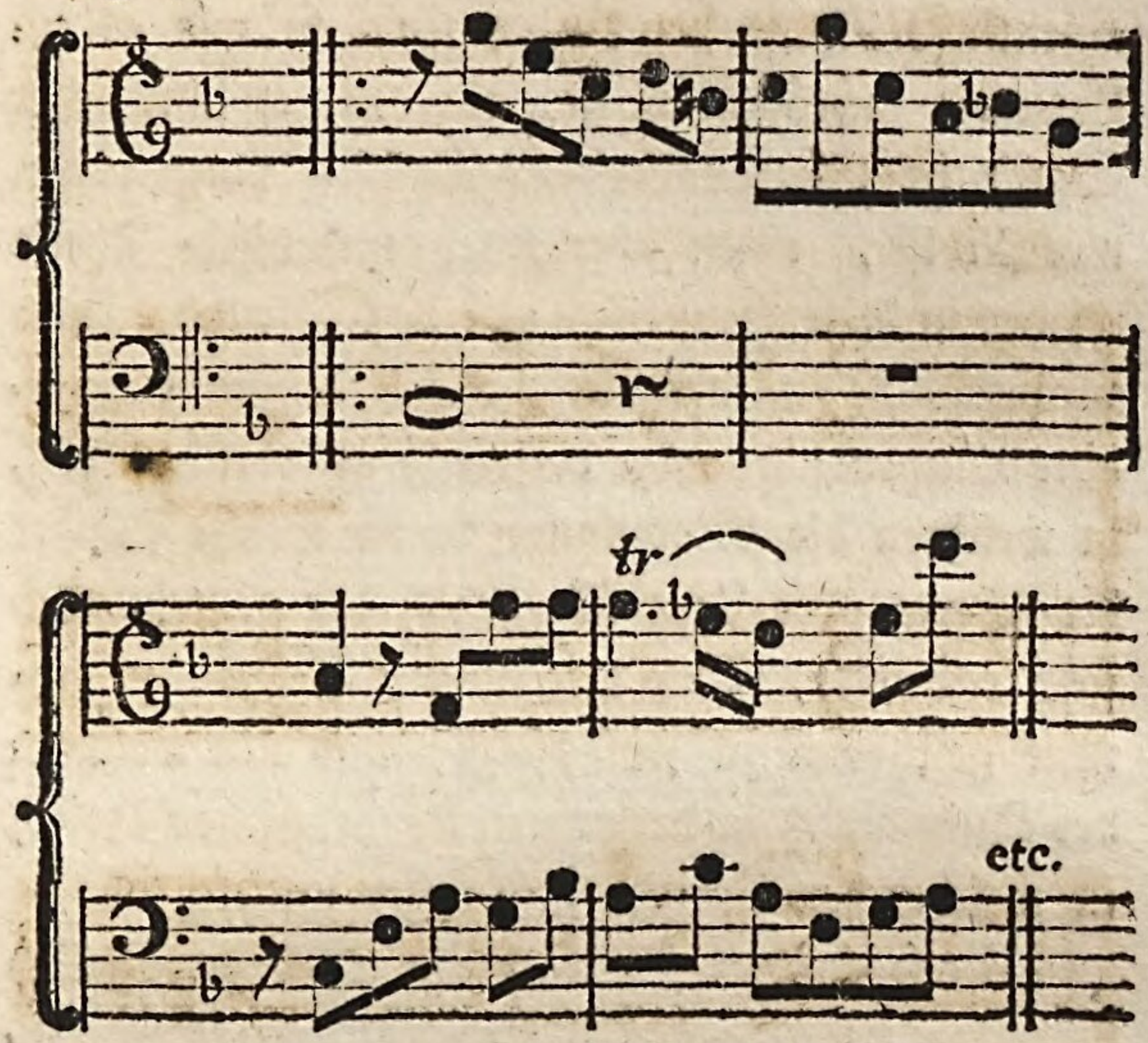
zweyten Theile in der Gegenbewegung so gesezt, wie bey fig. 4.

Poco allegro.

fig. 3.

fig. 4.

fig. 4.



§. 152.

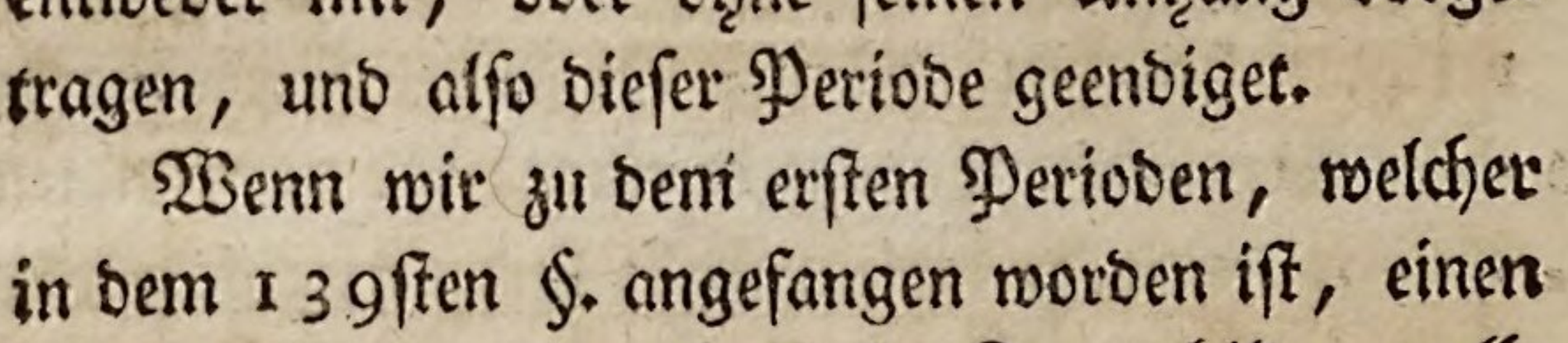
In solchen Tonstücken, die aus drey Hauptperioden bestehen, schließt der zweyte Periode mit einer förmlichen Cadenz in einer nahe verwandten Tonart, und in diesem Falle findet man folgende drey besondere Behandlungsarten dieses zweyten Hauptperioden in den modernen Tonstücken gebraucht, die jedoch hin und wieder einige Abweichungen leiden.

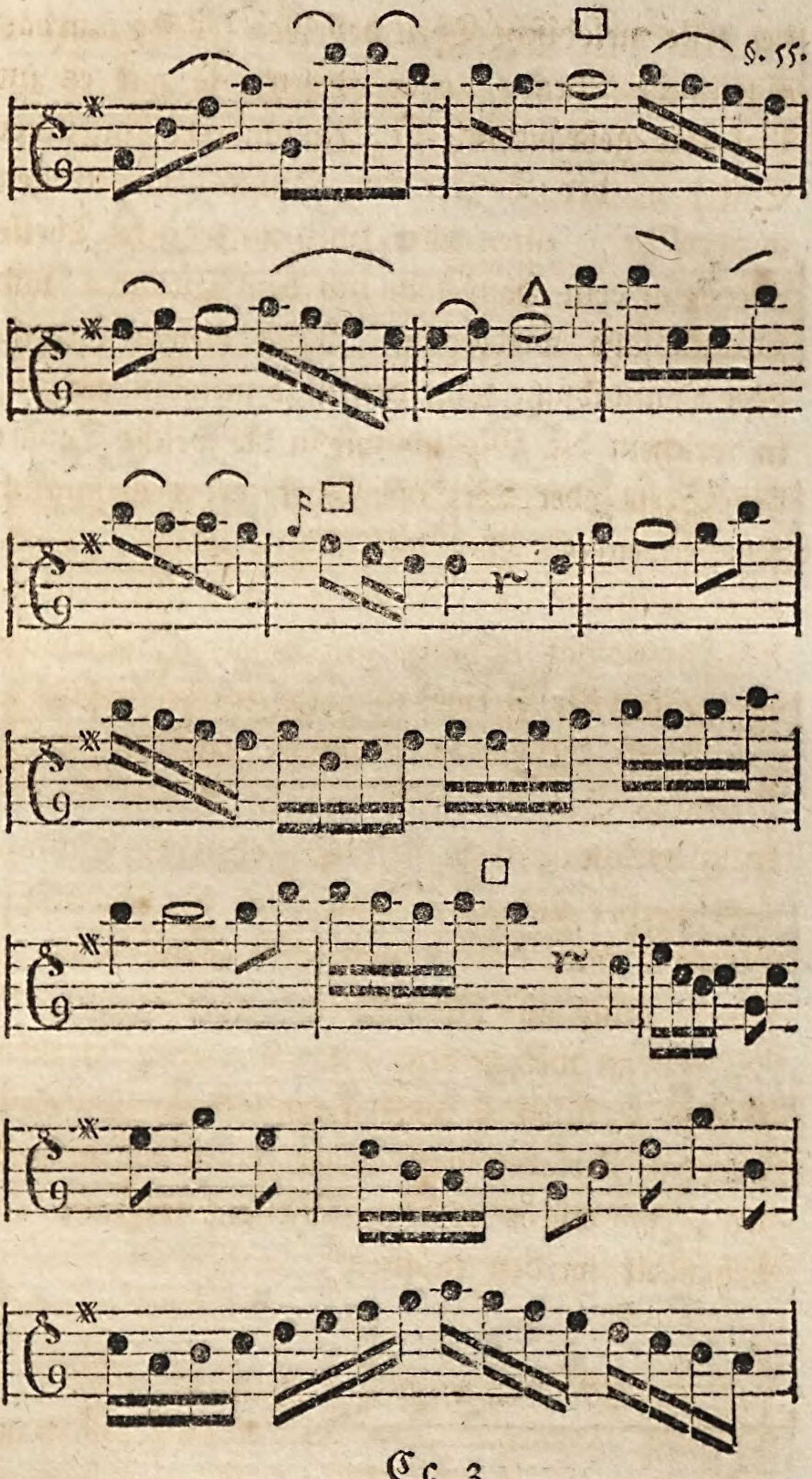
Die erste und gewöhnlichste Behandlungsart dieses Perioden ist diese, daß man, nachdem

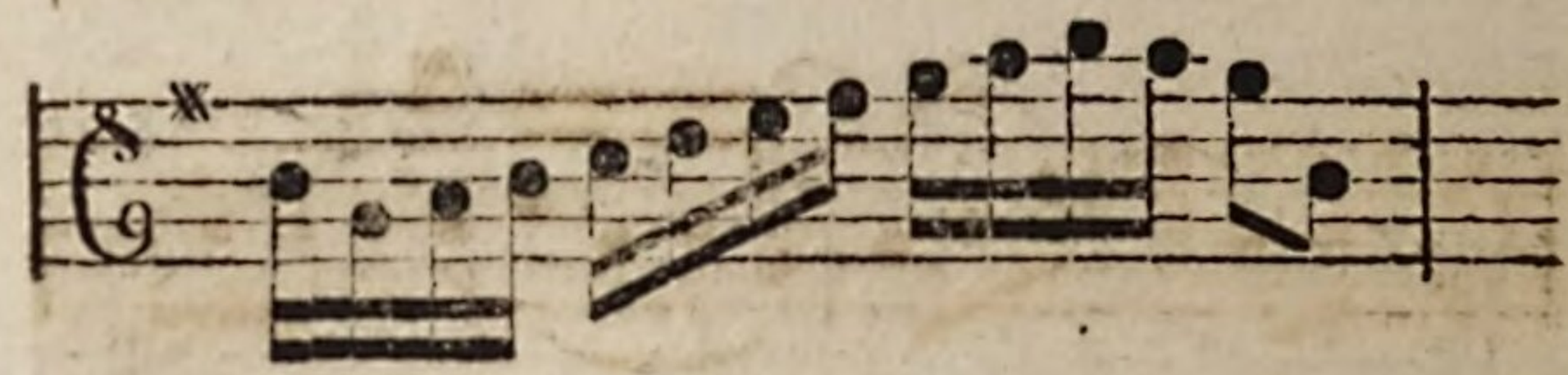
der erste melodische Theil desselben (es sey nun das eigentliche Thema, oder es sey, so wie es im Concerte gebräuchlich ist, ein anderer schicklicher Satz) in der Tonart der Quinte vorgetragen worden ist, einen oder zwey melodische Theile wieder in dem Haupttone mit dem Grund = und Quintabsatze wiederholt. Nach diesem Grund= oder Quintabsatze folgt derjenige melodische Theil, in welchem die Modulation in die weiche Tonart der Sexte oder Terz übergehet, der gemeiniglich sehr erweitert, oder mit andern Sätzen zusammen geschoben zu seyn pflegt, und mit welchem der Quintabsatz in derjenigen Tonart gemacht wird, in welcher der Periode geschlossen werden soll.

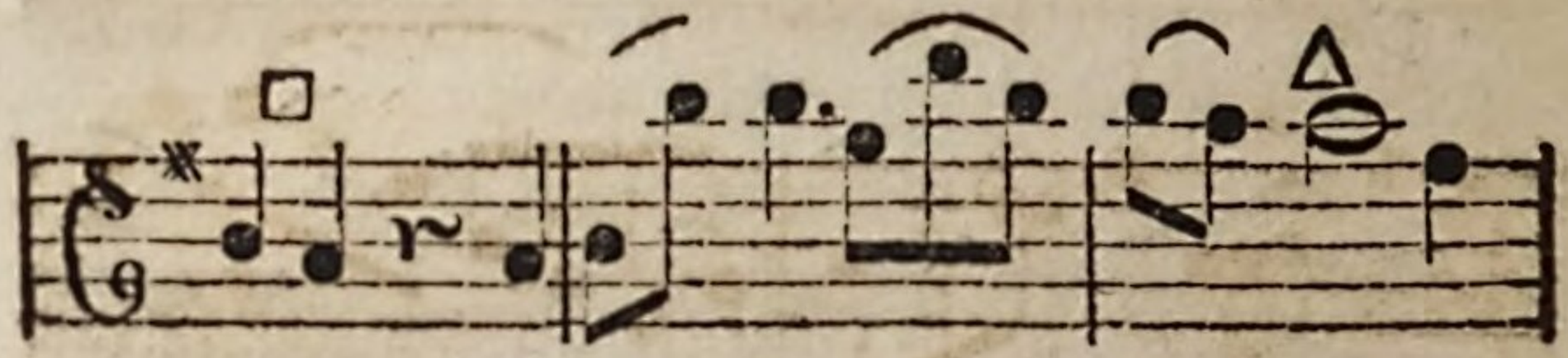
Nach diesem Quintabsatze wird gewöhnlich derjenige Satz in dieser weichen Tonart wiederholt, welcher in dem ersten Perioden dem Schlußsatze vorher gieng; alsdenn wird der Schlußsatz entweder mit, oder ohne seinen Anhang vorgetragen, und also dieser Periode geendiget.

Wenn wir zu dem ersten Perioden, welcher in dem 139sten §. angefangen worden ist, einen zweyten Perioden nach dieser Form bilden wollten, so würde er ohngefähr auf folgende Art behandelt werden müssen;

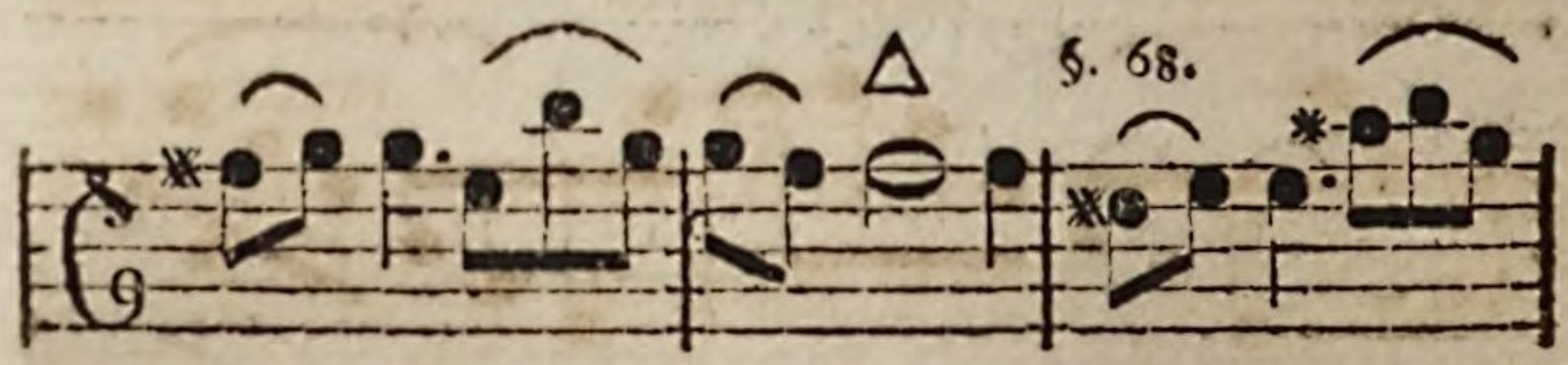


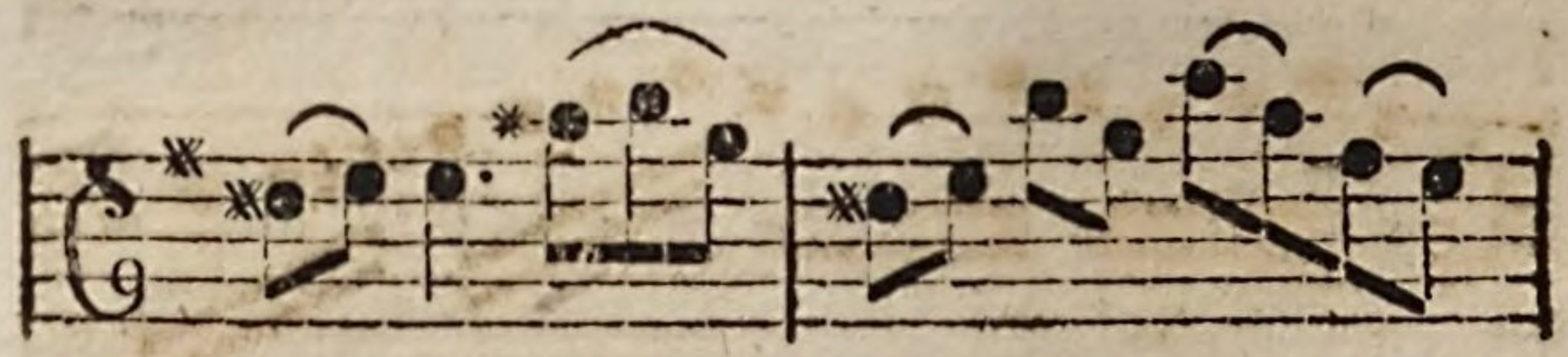

§. 55.



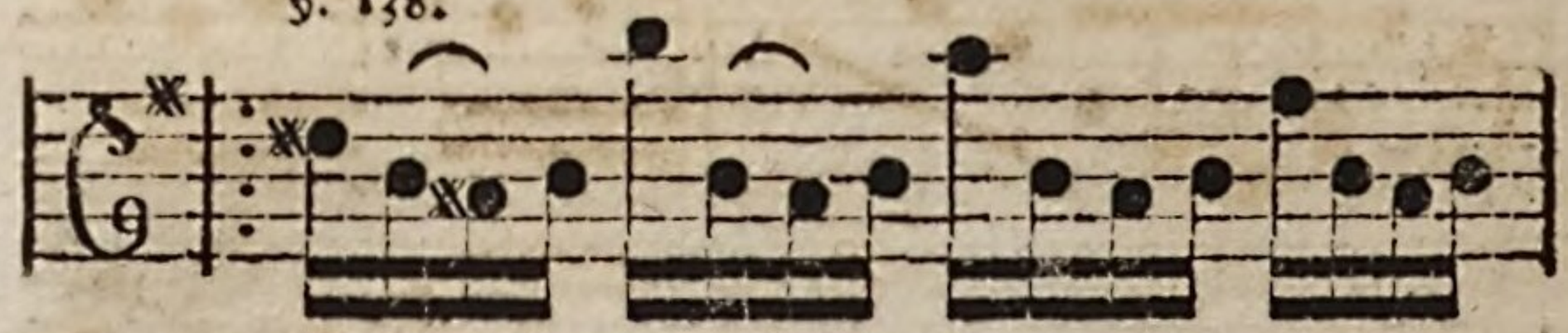


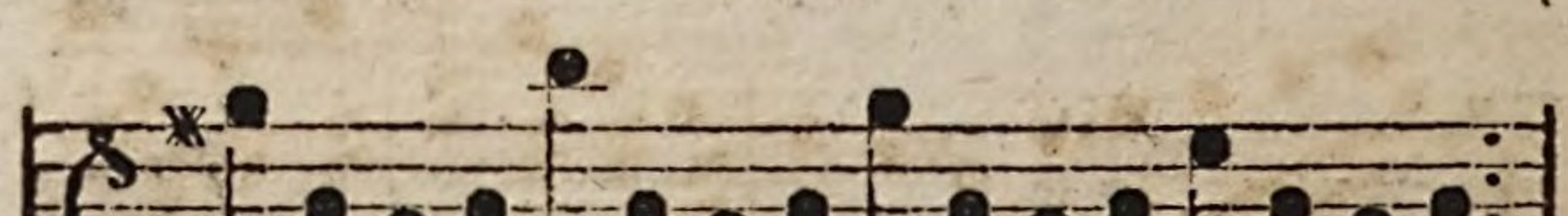
§. 68.



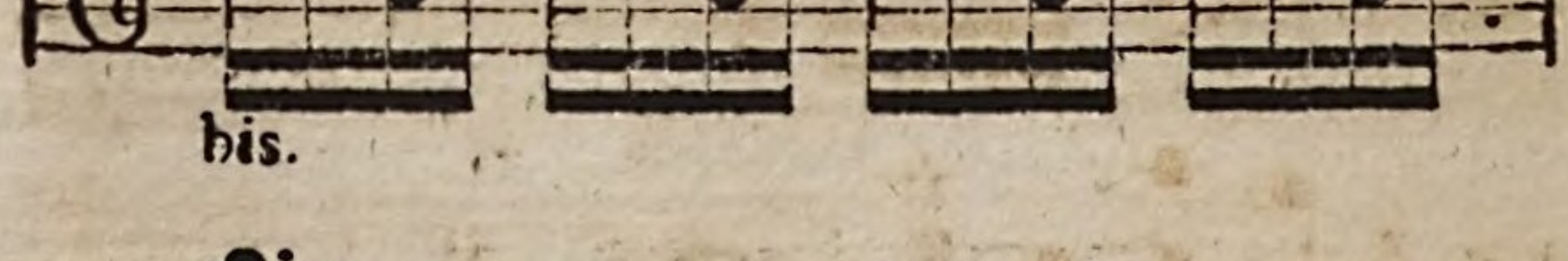


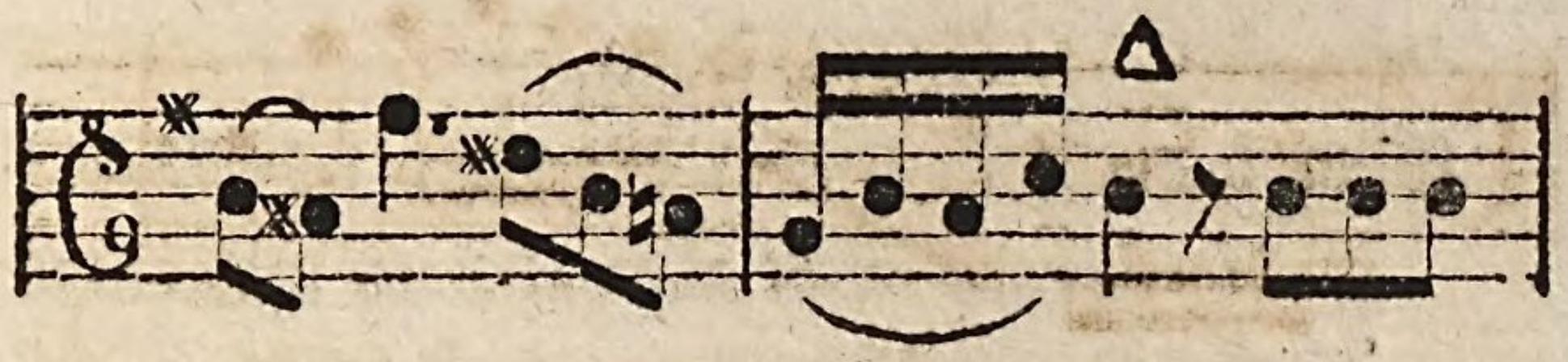
§. 138.

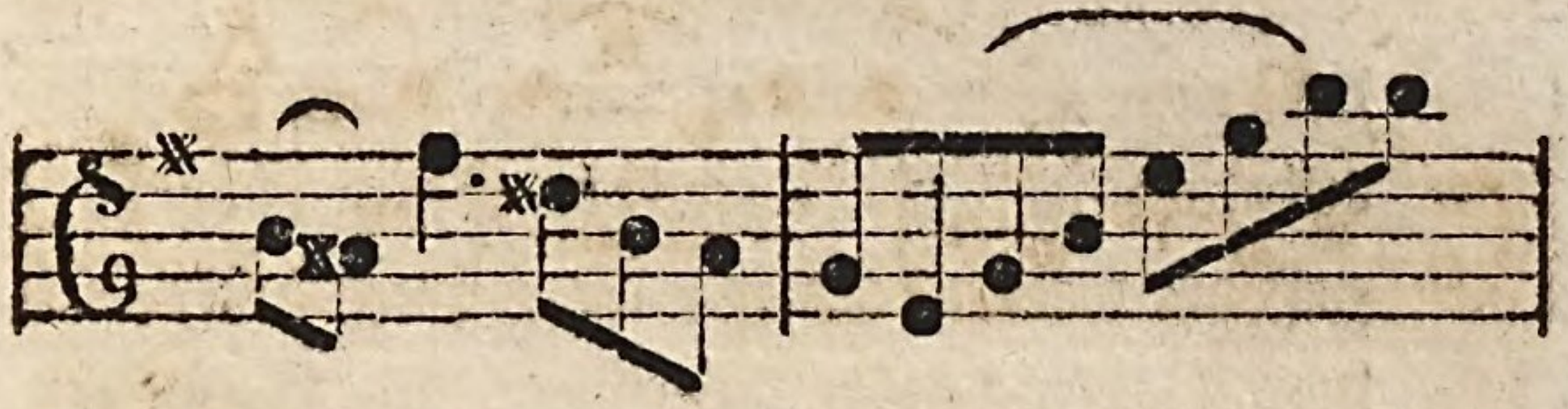


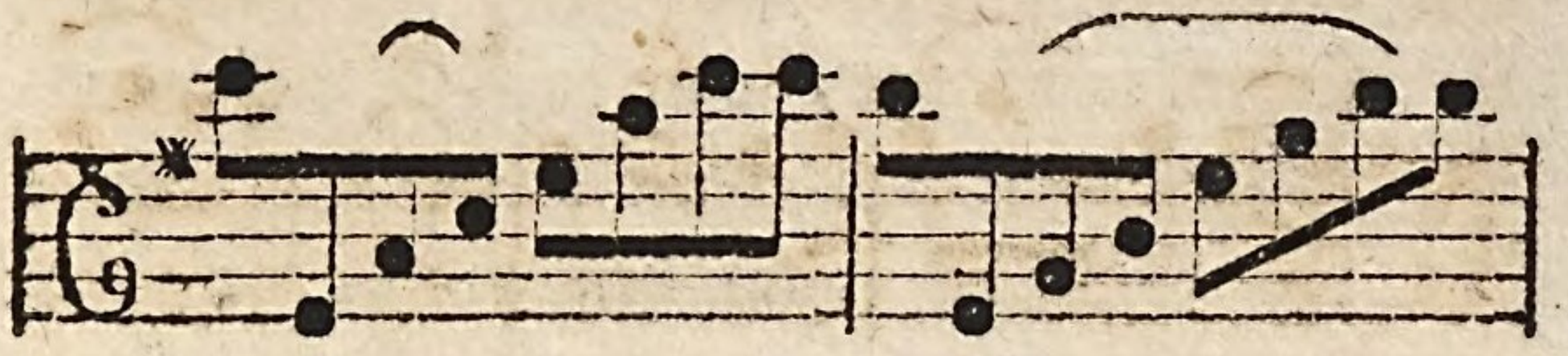


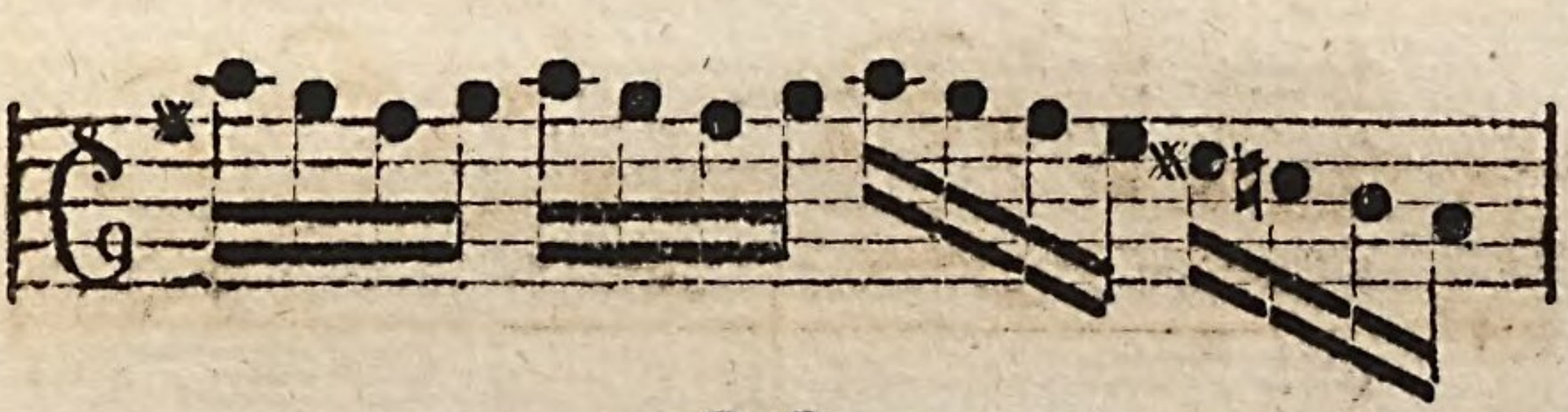
his.

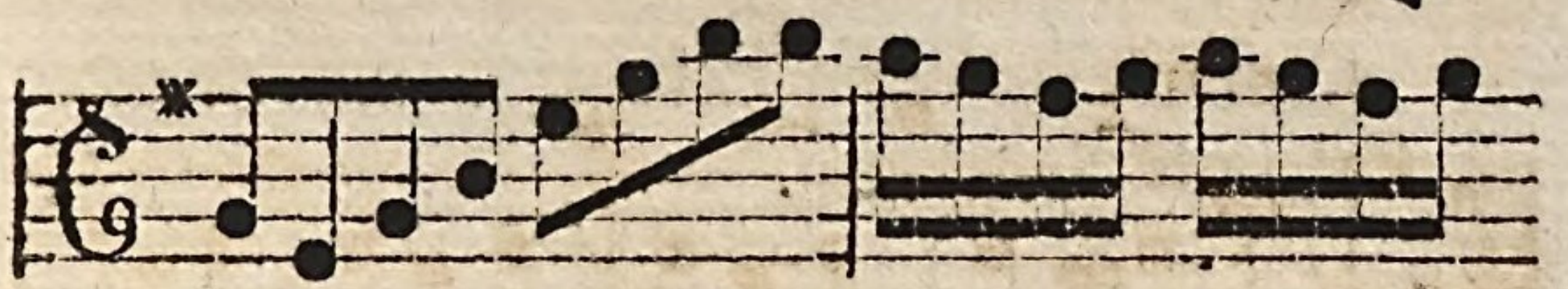


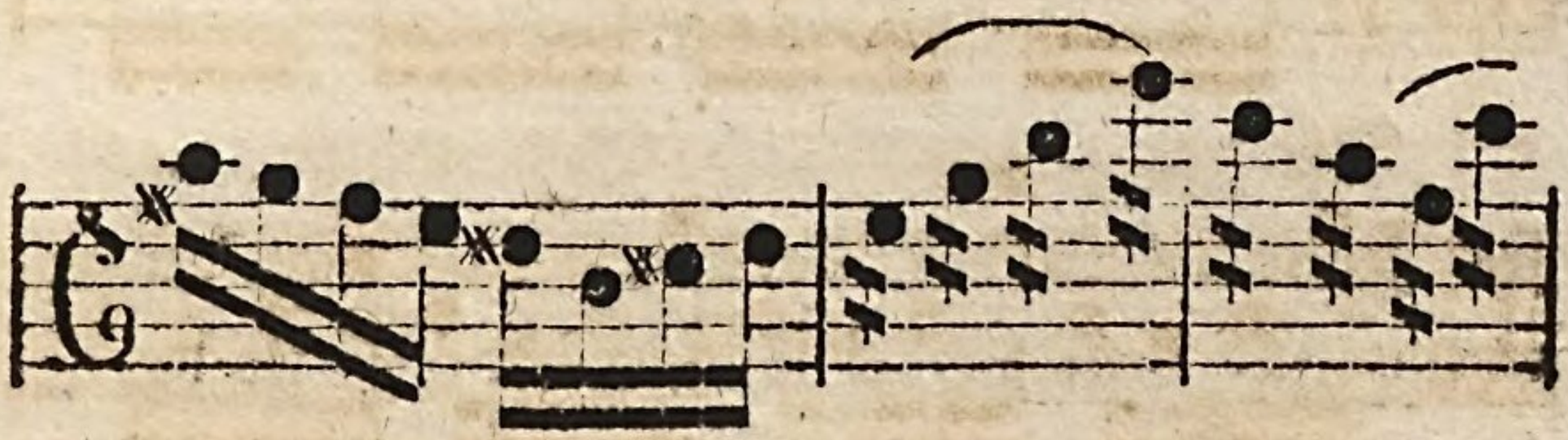


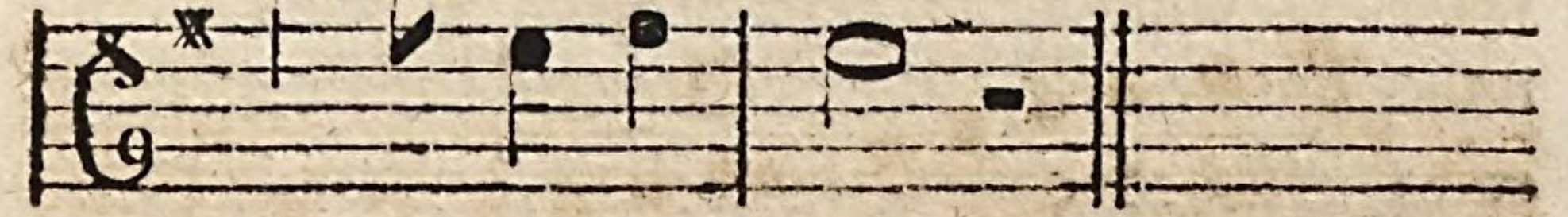












Anmerkung.

Man braucht nach dem Vortrage des Thema in der Quinte nicht allemal zwey melodische Theile in der Grundtonart zu setzen, ehe derjenige Satz anhebt, in welchem die Modulation in die Tonart der Sexte oder Terz geführt wird. Dieser Satz kann auch nach dem Vortrage eines einzigen, im Haupttone stehenden Satzes, oder auch sogleich unmittelbar nach dem ersten melodischen Theile des Perioden (nach dem vorher gehenden 150sten §.) eintreten. In diesem Beyspiele wurden deswegen zwey melodische Theile in der Haupttonart angebracht, damit der angehende Tonsetzer so viel möglich alle Fälle kennen lerne, wo Grund- und Quintabsätze ohne Uebelstand mit einander abwechseln können.

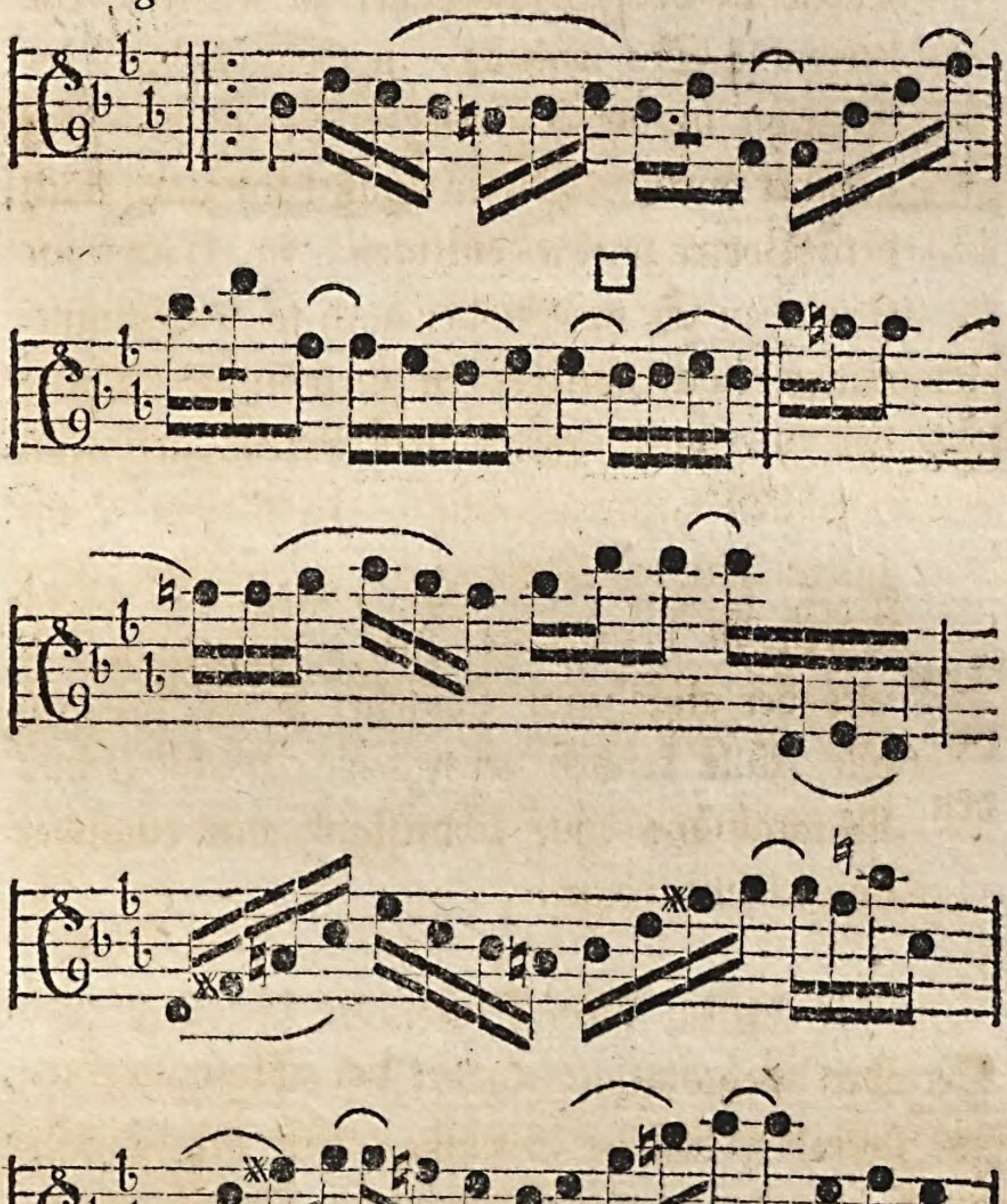
§. 153.

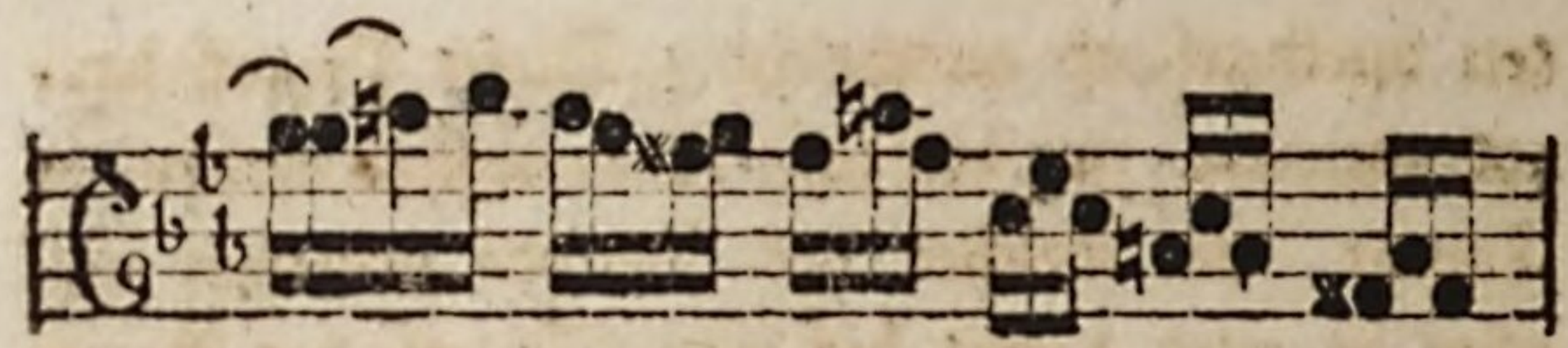
Die zweyte gewöhnliche Behandlungsart dieses Perioden bestehet darinne, daß man unmittelbar mit dem in der Tonart der Quinte vorgetragenen Thema einen Satz verbindet, welcher entweder auf die in dem 63sten §. beschriebene unbestimmte Art, oder vermittelst der Fortsetzung eines Gliedes desselben erweitert, und mit dieser Erweiterung bis zum Quintabsatze derjenigen

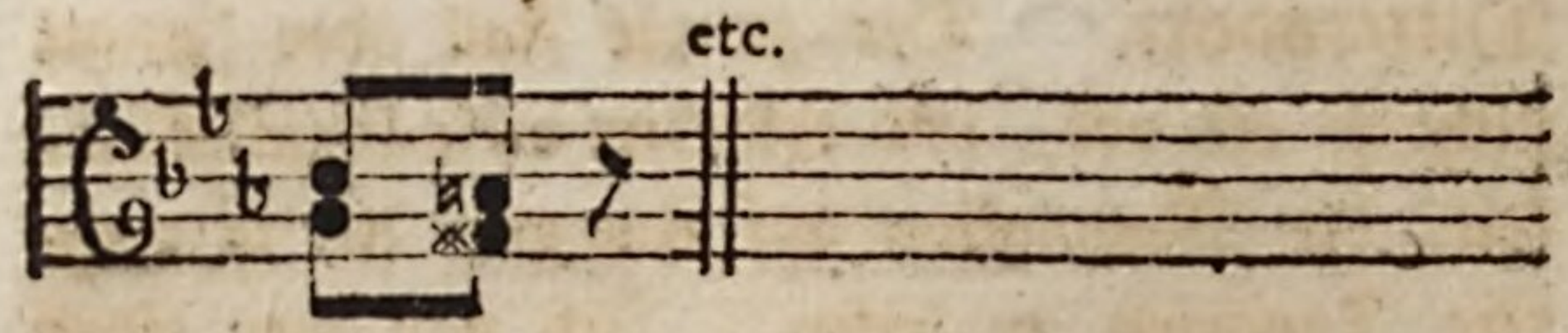
Tonart

Tonart fortgefahren wird, in welcher der Periode schließt; z. B.

Allegro.







Nach diesem Quintabsatze wird der übrige Theil des Perioden in diesem Falle eben so behandelt, wie in dem vorher gehenden §. gezeigt worden ist.

§. 154.

Die dritte Behandlungsart dieses zweyten Perioden ist hauptsächlich nur der Sinfonie eigen, und unterscheidet sich von den vorher gehenden dadurch, daß man mit einem melodischen Theile des ersten Perioden, oft auch nur mit einem Gliede desselben den Perioden anhebt, und dieses Glied, ohne einen förmlichen Absatz zu machen, dergestalt fortsezt, daß man nach und nach in mehrere, theils nahe verwandte, theils entferntere Tonar-

ten

ten durchgehend ausweicht. Dieser Proceß dauert entweder nur bis zum Quintabsatze derjenigen Tonart, in welcher der Periode schließen soll, oder es wird damit bis zum Schlusse des Perioden fortgefahren. Der erste Fall ist gewöhnlicher als der zweyte, und man findet, wie schon in dem 102ten §. bemerkt worden ist, Beyspiele dieser Form in vielen Sinfonien von Haydn und Dittersdorf. Der zweyte Fall aber kömmt nicht so oft vor, und erfordert viele Geschicklichkeit, die Modulation auf eine gute Art in mehrere Tonarten zu leiten. Ich will hier einen Satz einrücken, der beyde Arten erläutert.

Der Satz bey fig. 1 ist das Thema einer Sinfonie von Pleyl, bey fig. 2 findet man den Anhang des Schlußsatzes des ersten Perioden;

Allegro.

fig. 1.

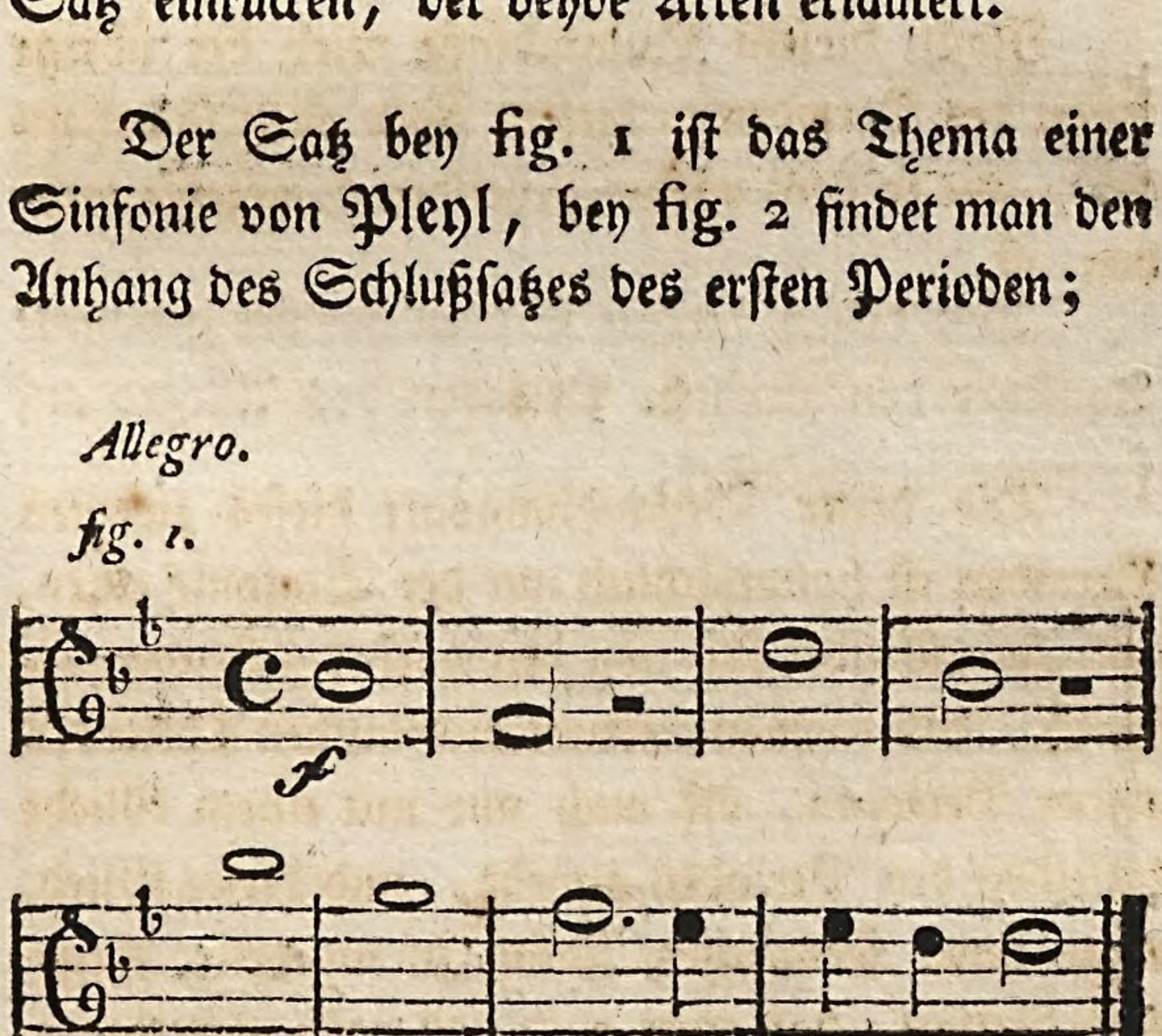
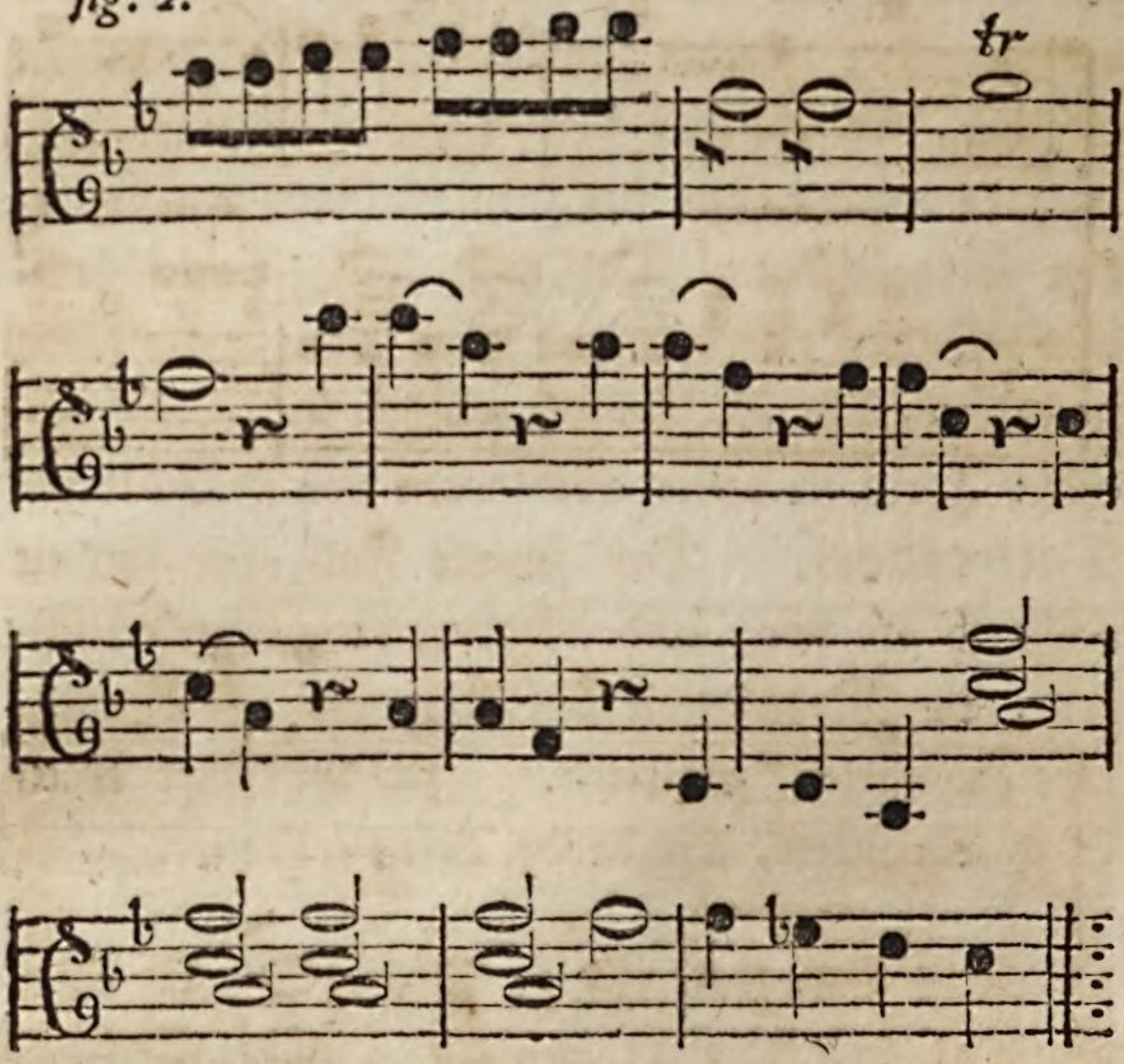
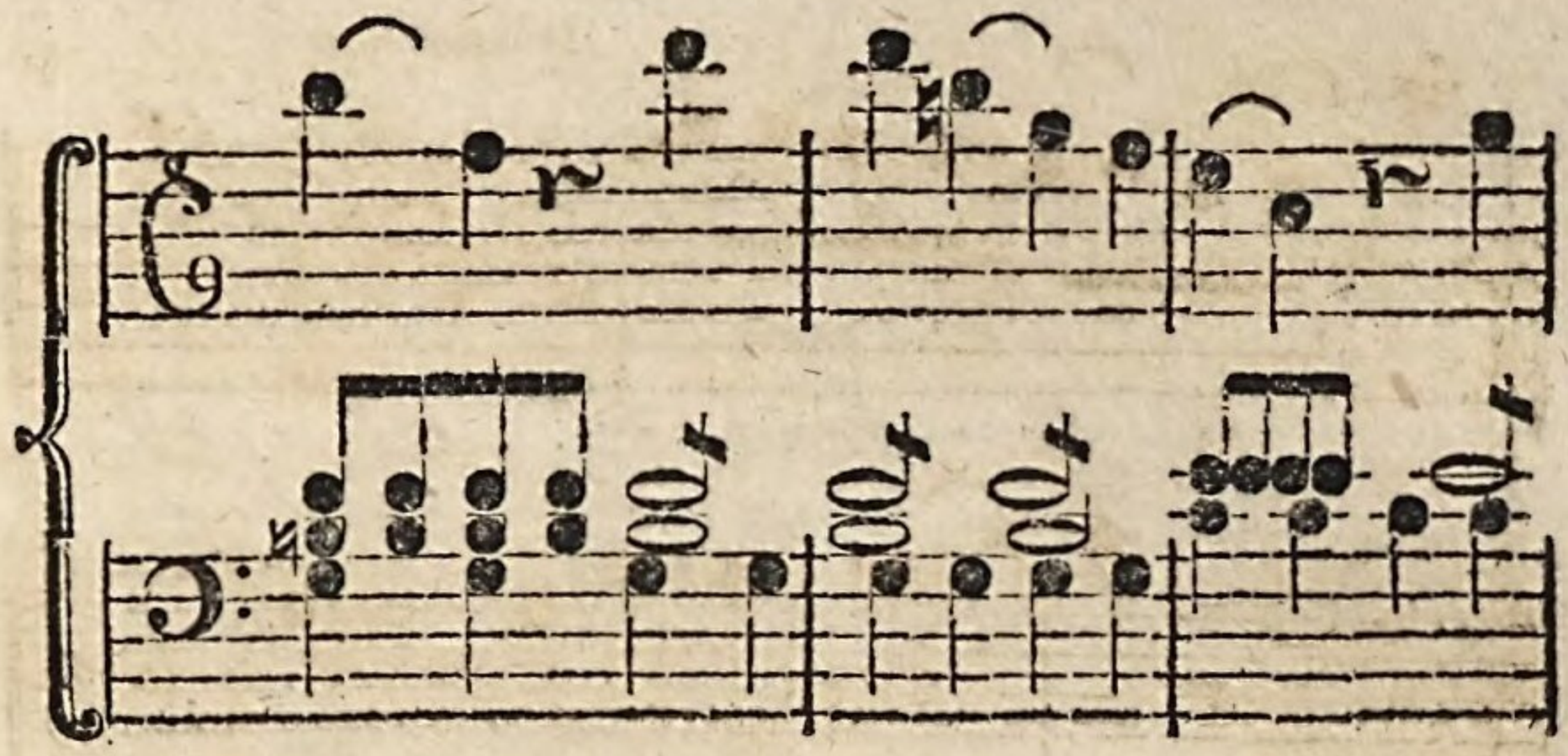


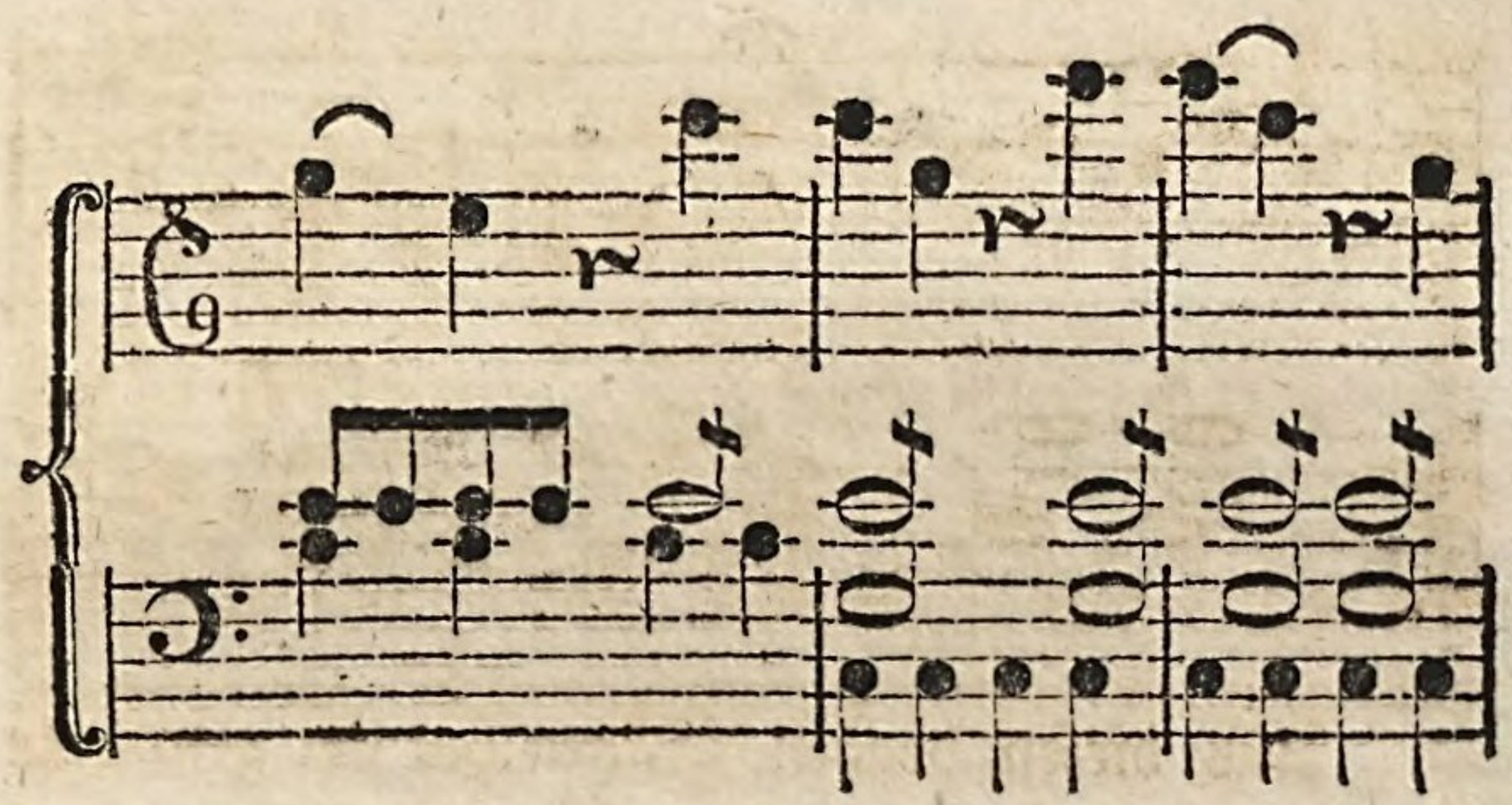
fig. 2.

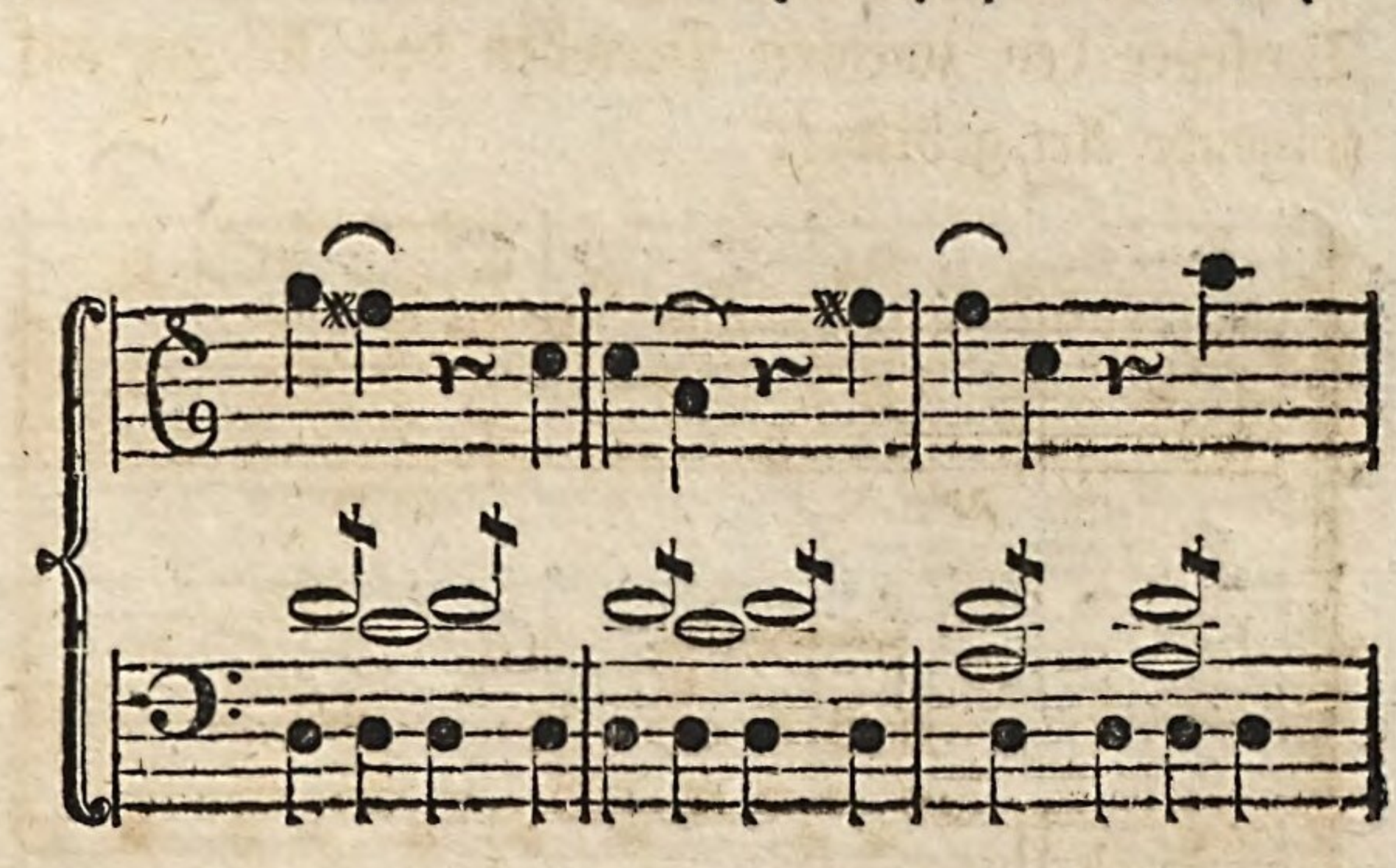
fig. 2.

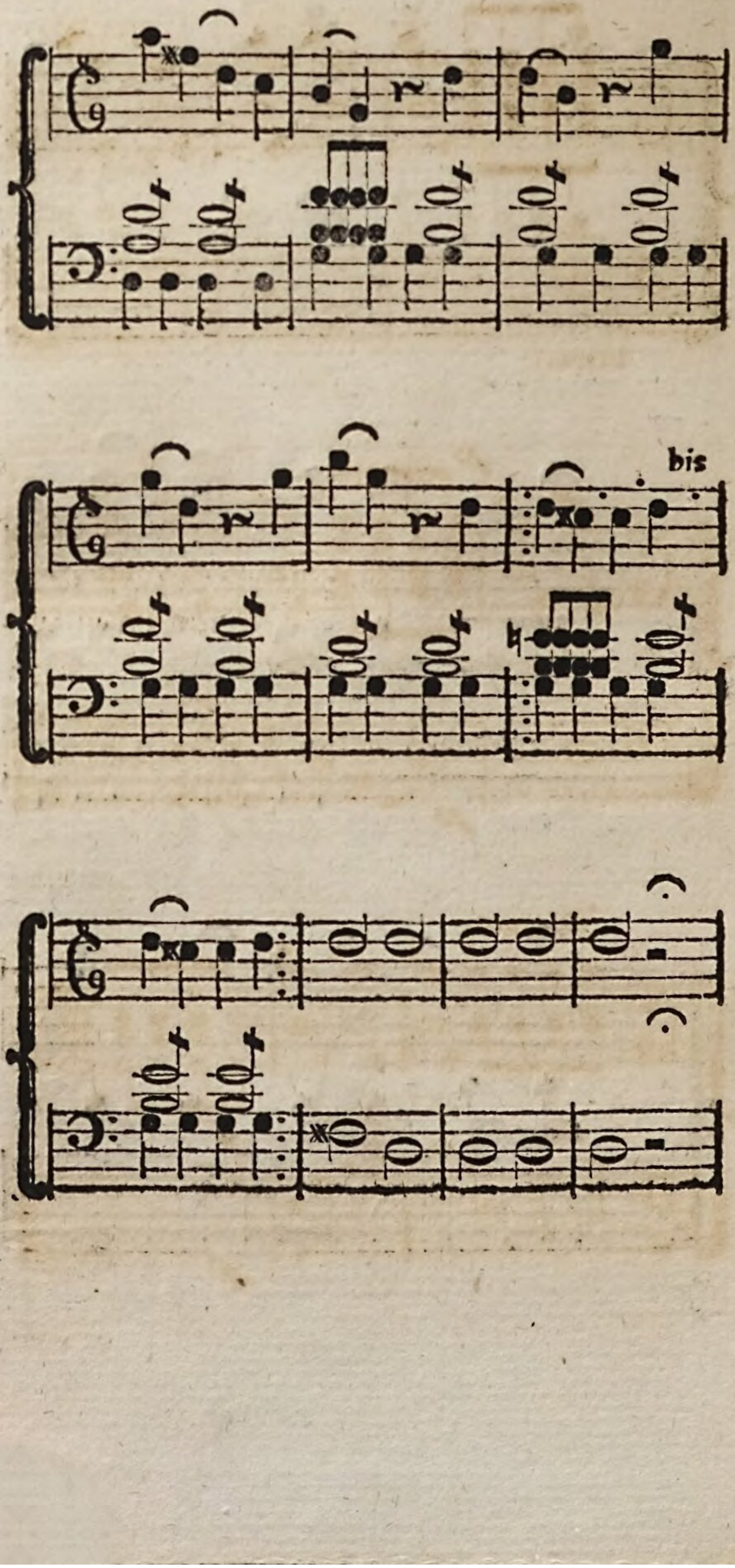


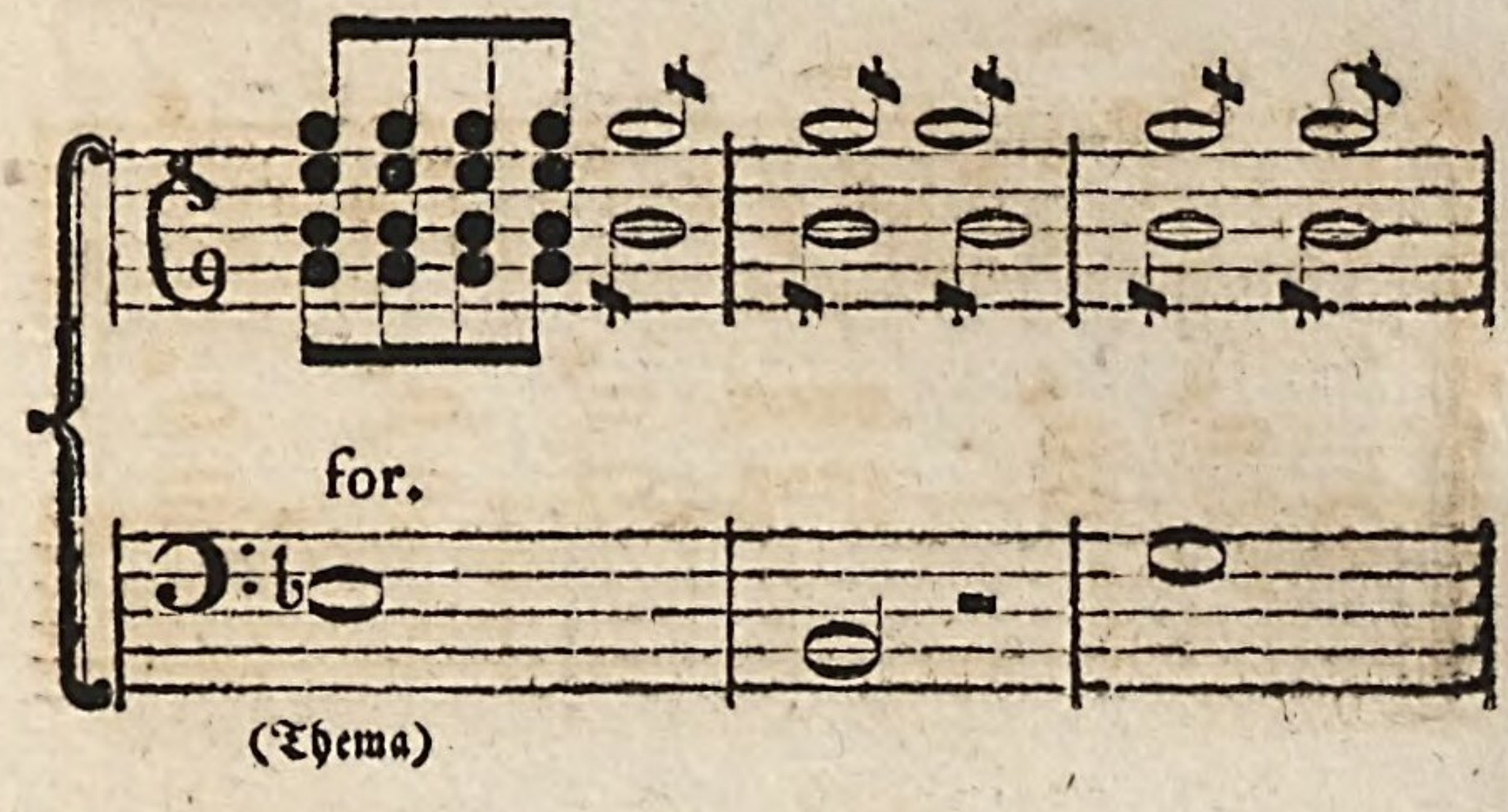
Aus diesen beyden Sätzen hat der genannte Tonsetzer den zweyten Perioden des Allegro auf folgende Art gebildet;

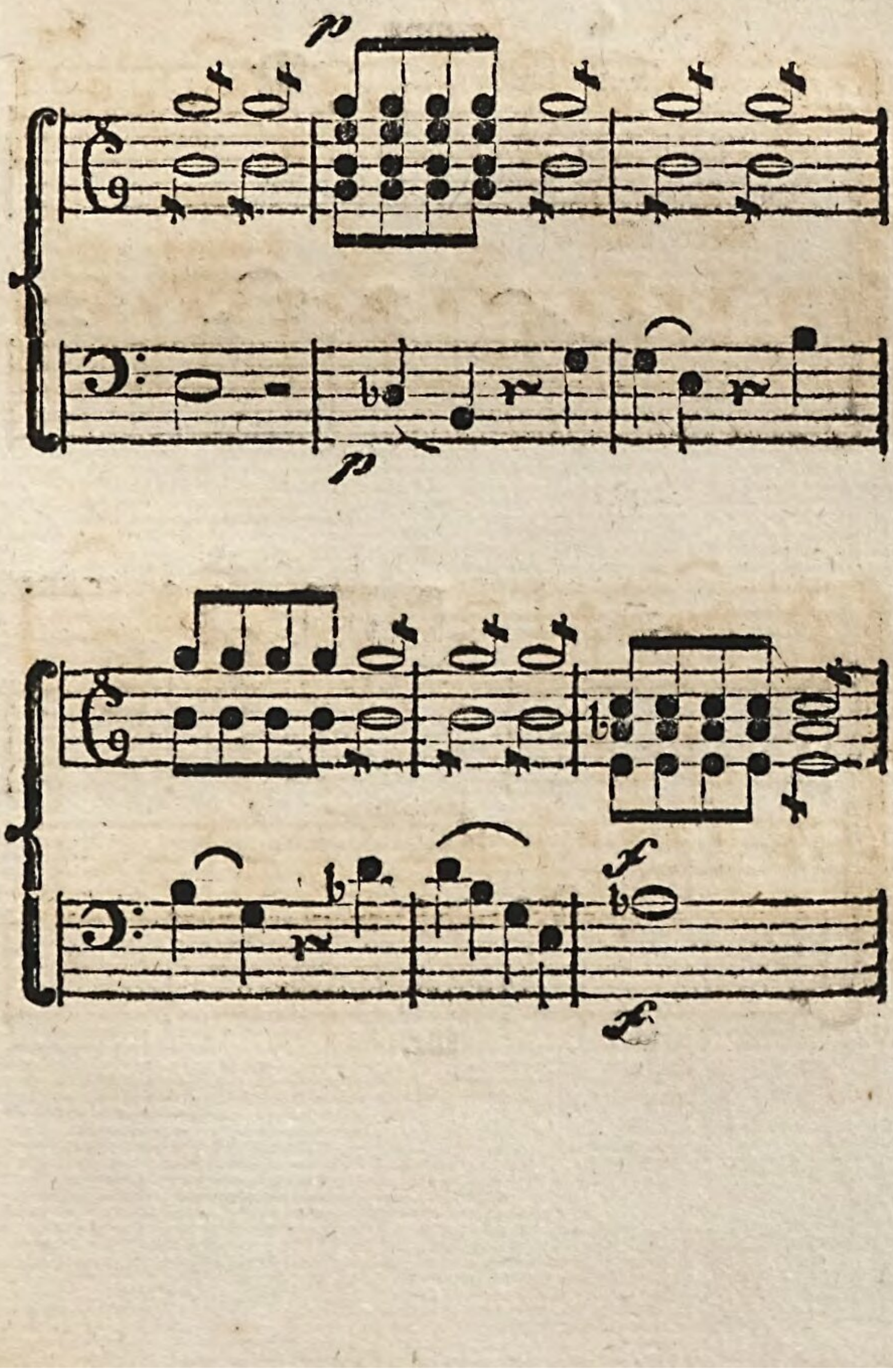




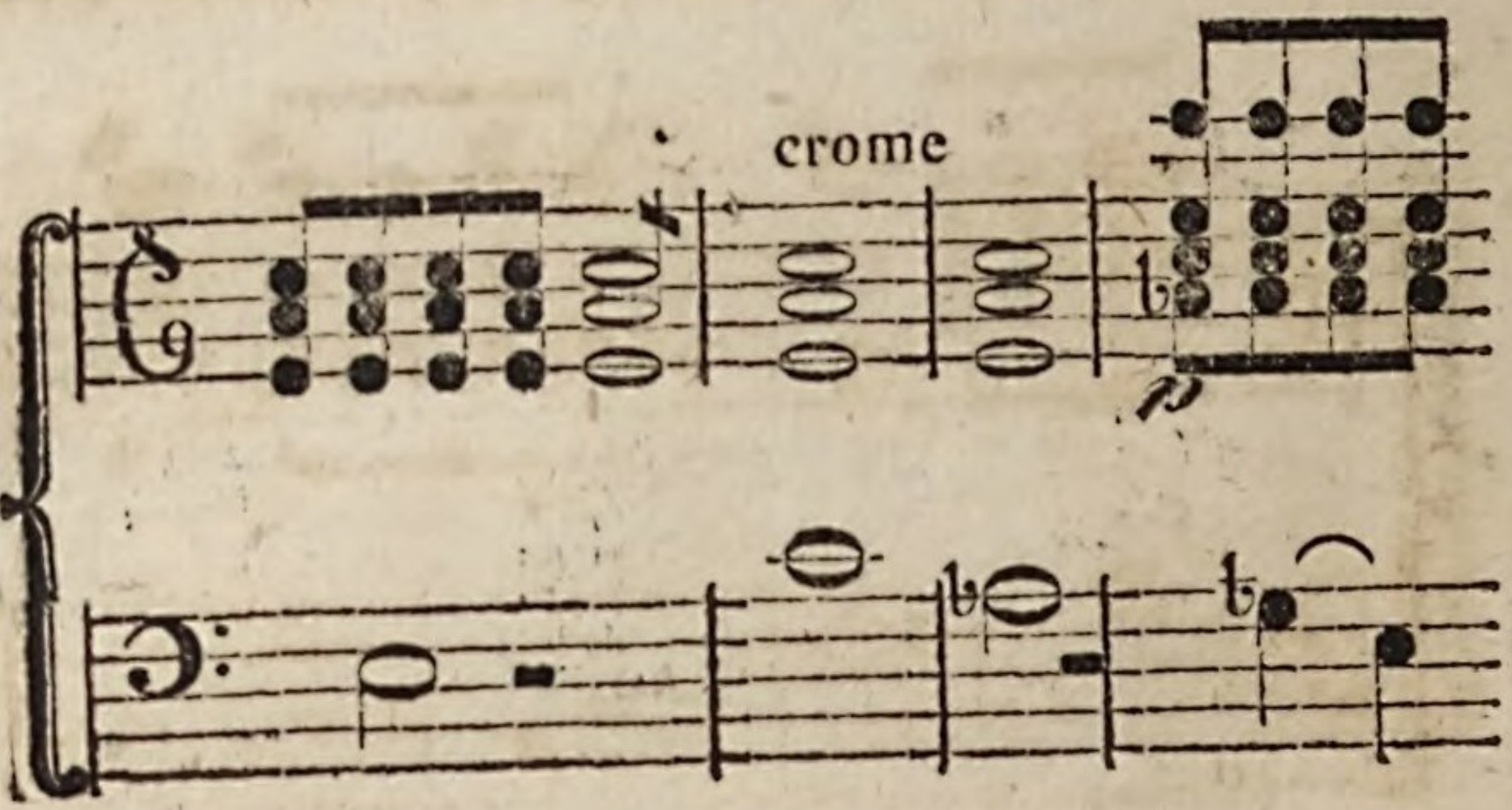


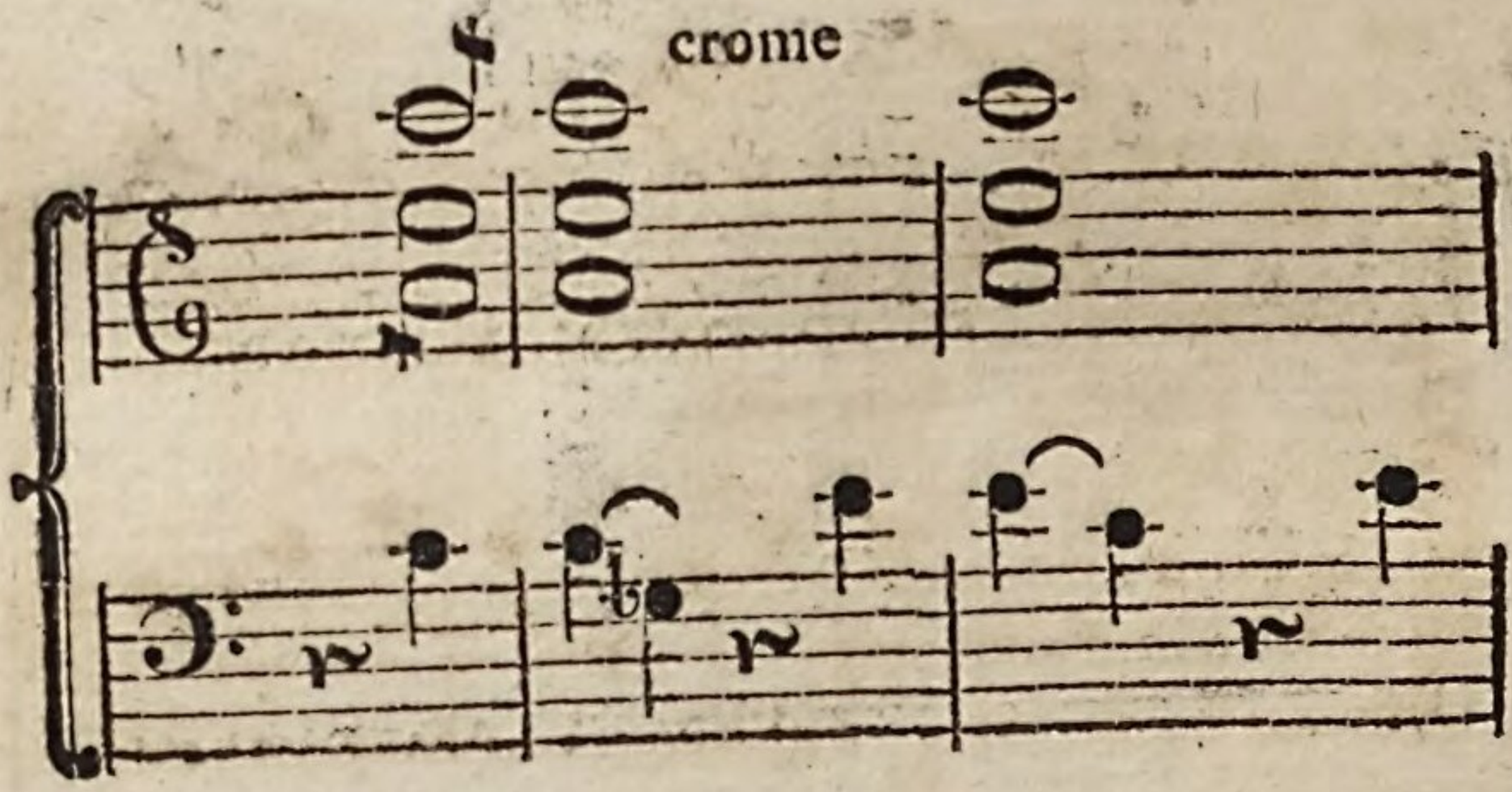

bis


for.
(Thema)

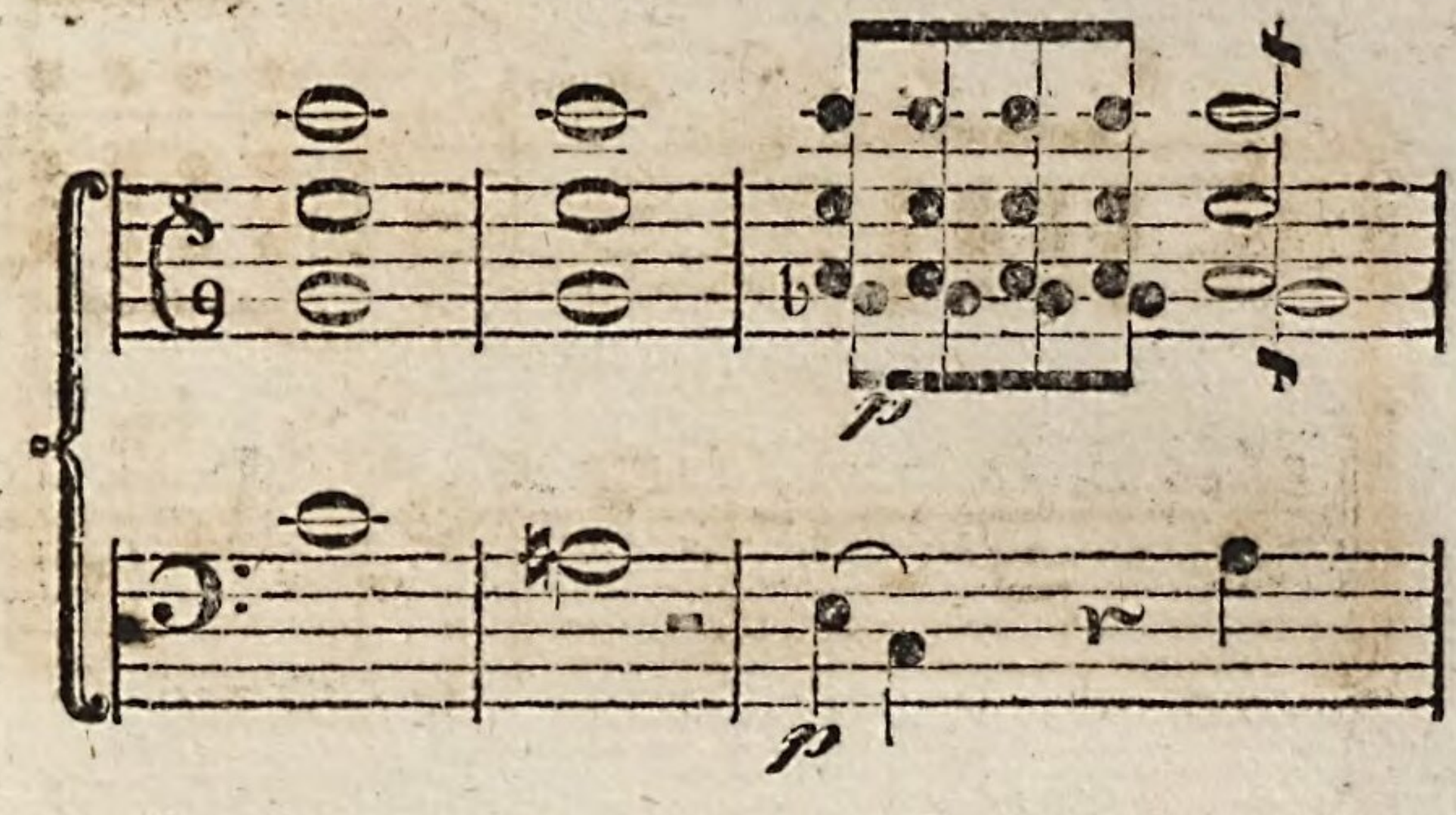

p
p

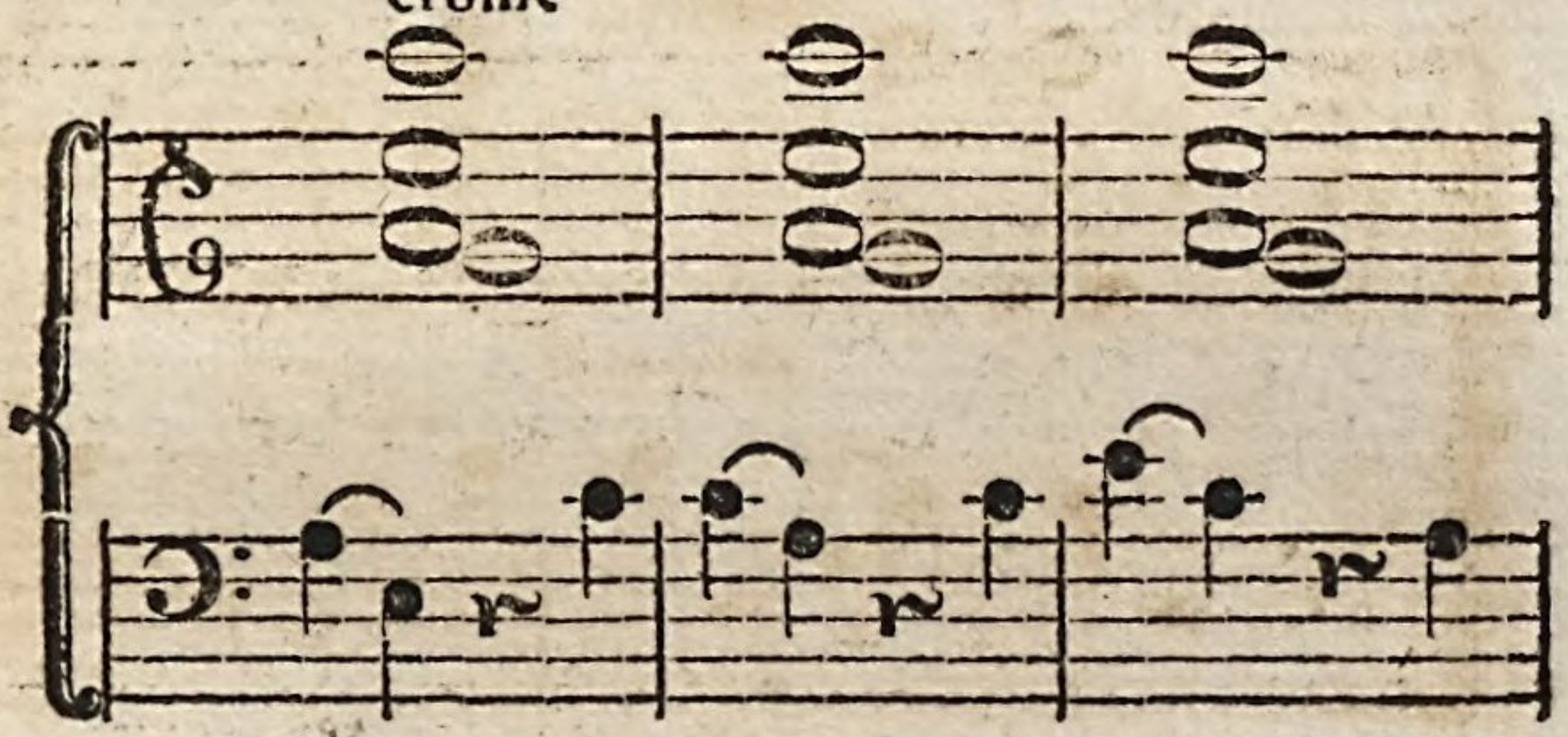
f
f

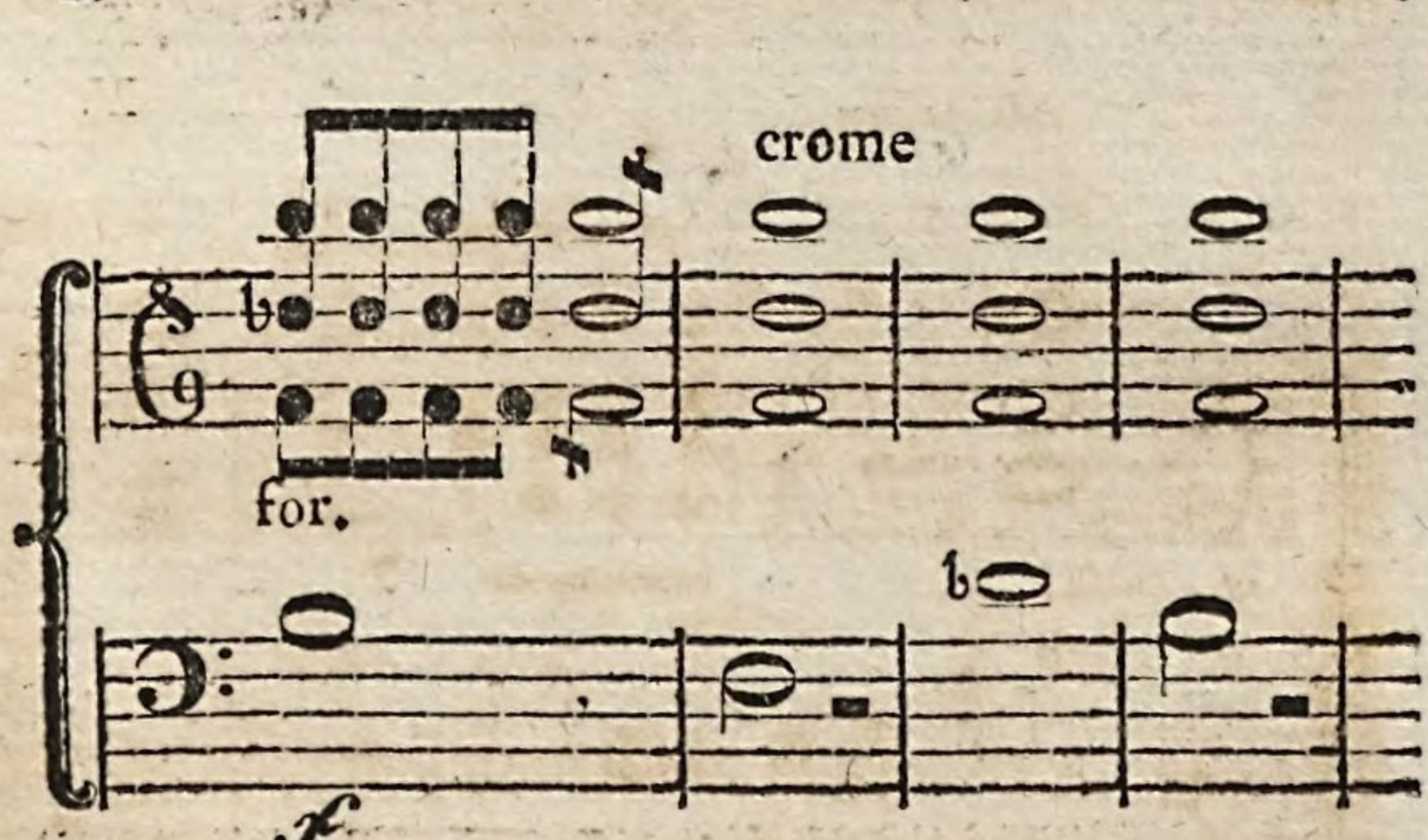

crome

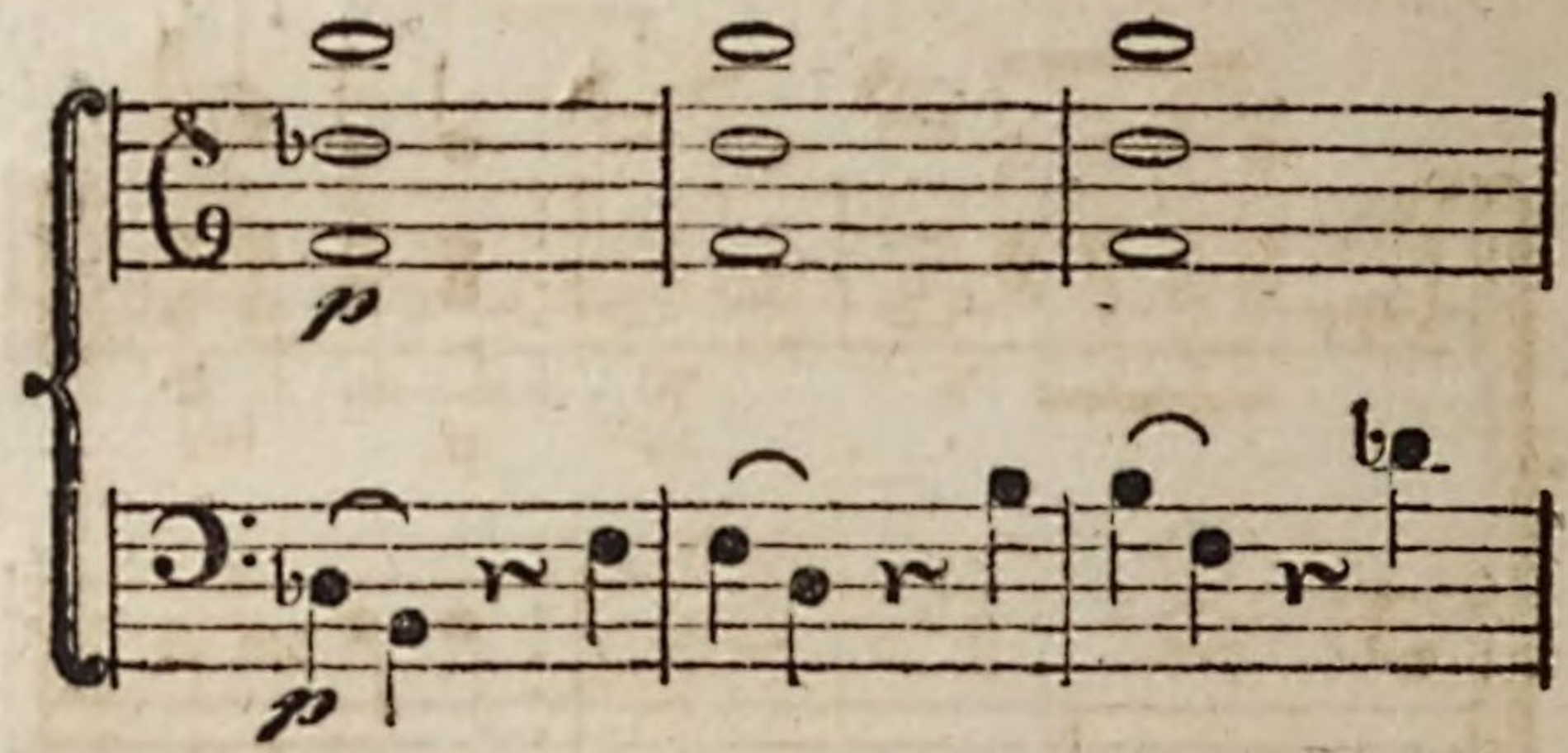

crome

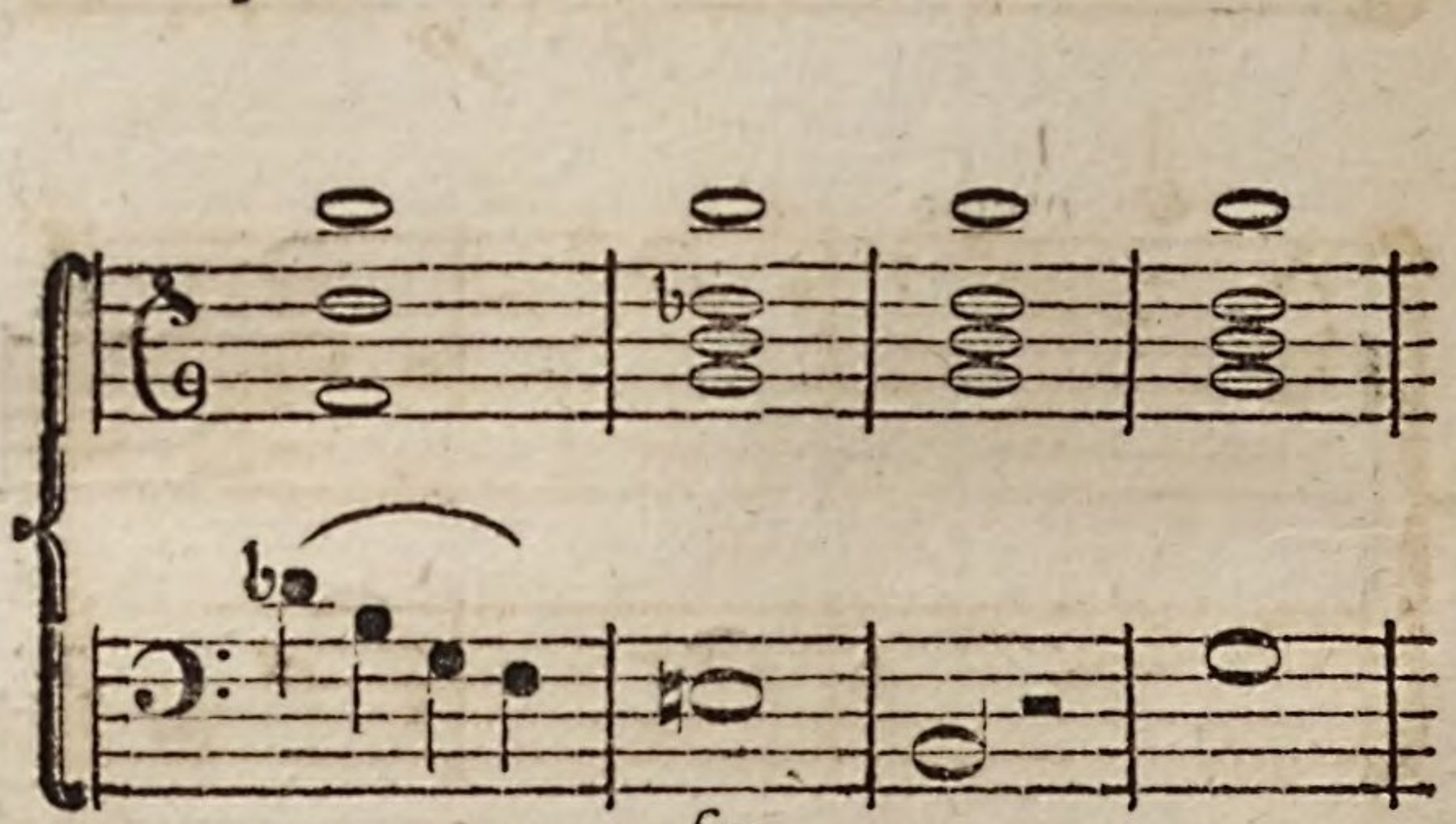
crome
for.
for.



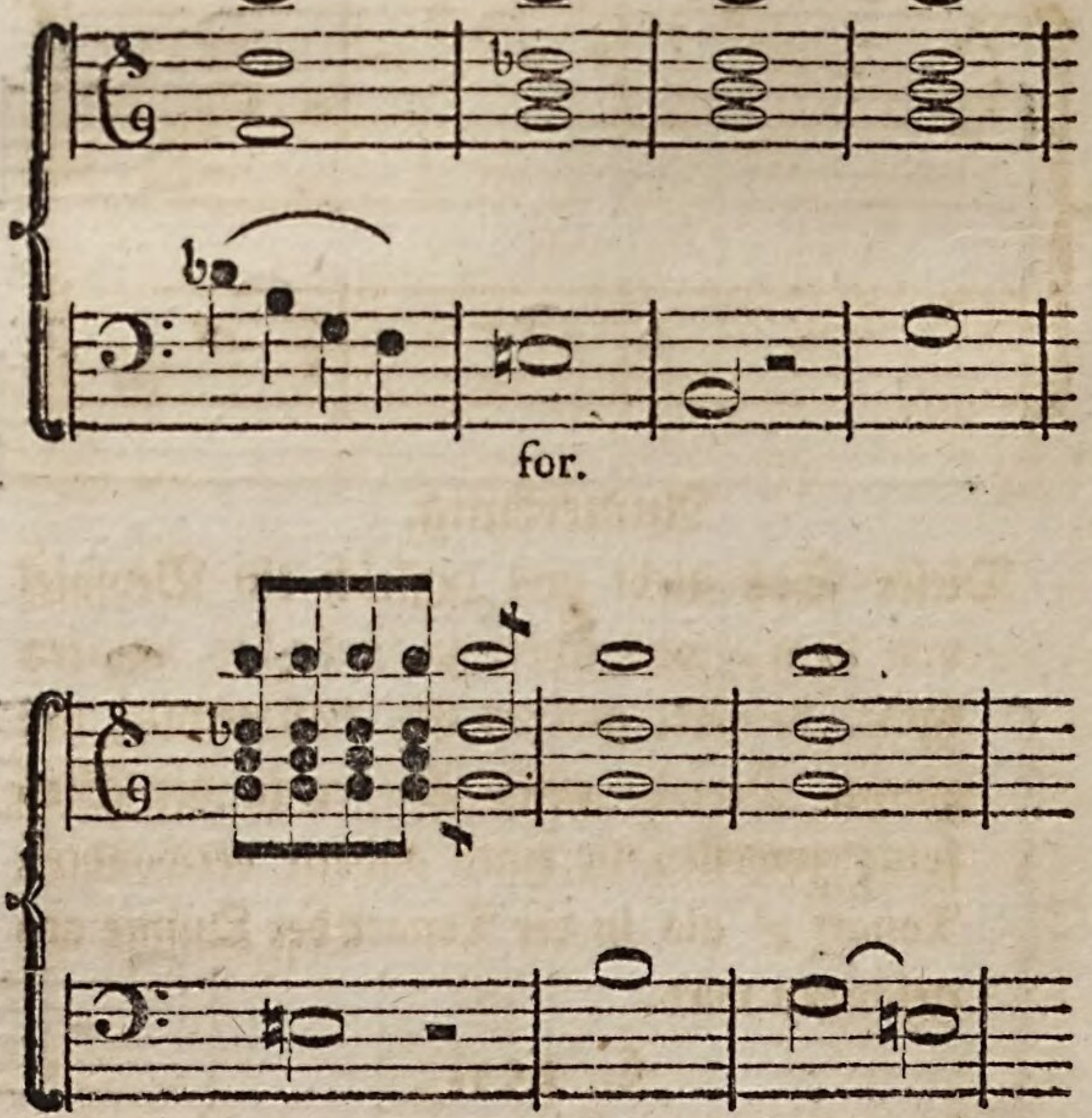

crome

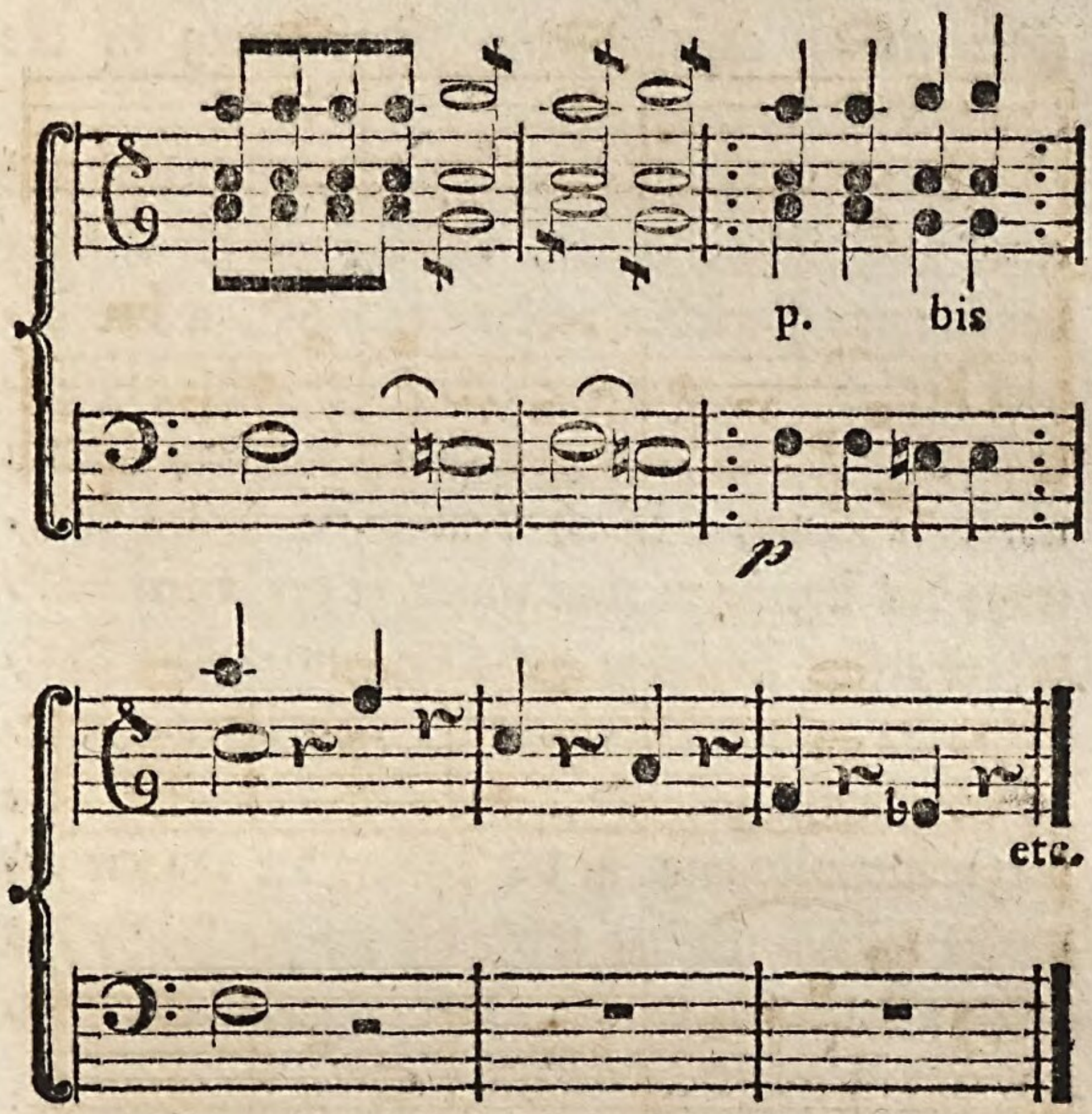

crome
for.





for.





Anmerkung.

Dieser Satz giebt uns zugleich ein Beyspiel von dem, was schon zu Ende des 102ten Syhs. bemerkt worden ist, daß nemlich der zweyte Periode eines Allegro in der Sinfonie zuweilen in einer andern verwandten Tonart, als in der Tonart der Quinte angefangen wird.

§. 155.

In dem dritten Perioden werden die mehresten melodischen Theile des ersten Perioden mit

einer etwas abgeänderten Verbindung in der Haupttonart vorgetragen.

Die Modulation wird zuvörderst vermittelst eines melodischen Theils, welcher mit der Cadenz des zweyten Perioden verbunden wird, wieder zurück in die Haupttonart geleitet, in welcher der dritte Periode, und zwar gewöhnlich mit dem Thema wieder anfängt. Nach dem wiederholten Vortrage des Thema werden einige in der ersten Hälfte des ersten Perioden enthaltene melodische Theile in eine andere Verbindung, oder in eine andere Wendung gebracht, wobey gemeiniglich eine kurze Ausweichung in die Tonart der Quarte gemacht wird. Zulezt wird die zweyte Hälfte des ersten Perioden in der Haupttonart wiederholt, und das Tonstück damit geschlossen.

Im Concerte und in der Sonate wird mehrentheils mit einem oder dem andern der vorlezten melodischen Theile eine Passagie verbunden, die aber, weil sie gewöhnlich auf der Cäsurnote eines Absatzes vermittelst der Tacterstickung eintritt, und sich alsdenn mit eben dem Absatze endiget, den der Satz auch ohne die damit verbundene Passagie gemacht haben würde, keine beträchtliche Abweichung der gewöhnlichen Form dieses lezten Perioden verursacht.

Ein Beyspiel eines solchen lezten Perioden in seiner gewöhnlichen Form, nebst der vorher gehen-

gehenden Zurückführung der Modulation in die Haupttonart, giebt uns das oben in dem 53sten §. eingerückte Andante von Haydn, von dem 36sten Tacte des zweyten Theils bis zum Schlusse desselben.

§. 156.

Ehe wir unsere Betrachtung über die Form der Perioden gänzlich verlassen, muß noch mit wenig Worten der Ritornelle gedacht werden, die mit der Arie, mit dem Chore, und mit dem Concerte verbunden werden.

Das erste Ritornell der genannten Tonstücke hat als Einleitungs- oder Vorbereitungssatz seine eigenthümlichen Formen, die schon oben in dem ersten Absatze dieses Kapitels beschrieben worden sind.

Der Unterschied zwischen einem Anfangsritornell, und zwischen dem darauf folgenden ersten Hauptperioden des Tonstückes bestehet in Ansehung der Form hauptsächlich darinne, daß es nicht wie der Hauptperiode in der nächstverwandten Tonart, sondern im Haupttone schließt.

In Ansehung der Beschaffenheit der melodischen Theile desselben ist zu bemerken, daß, ob es gleich Theile des Hauptperioden enthält, dennoch (besonders im Concerte) nicht alle und jede Theile des Hauptperioden, sondern nur diejenigen

darzu schicklich sind, die von mehrern Instrumentisten zugleich mit Leichtigkeit und mit der nöthigen Bestimmtheit des Vortrages ausgeübt werden können. Mit diesen Theilen werden oft andere zufällige, aber zum Hauptvortrage passende melodische Theile verbunden; ja man bedient sich sogar in dem Ritornell des Concertes nicht allezeit des nemlichen Hauptsatzes, welchen die Concertstimme enthält, sondern wählt oft dazu einen andern passenden melodischen Theil, der sich mit denjenigen melodischen Theilen als Hauptsatz schicklich vereinigen läßt, die aus dem Hauptperioden in das Ritornell übergetragen werden.

§. 157.

In den Ritornellen zu Arien und Chören, und zu dem Adagio der Concerte, die gewöhnlich nicht von allzu großem Umfange zu seyn pflegen, bedient man sich keiner förmlichen, sondern nur gelegentlich durchgehender Ausweichungen; denn nach dem Vortrage der melodischen Theile mit dem Grund- und Quintabsatze, mit welchem leztern oft noch ein anderer melodischer Theil zusammen geschoben wird, folgt entweder der Schlußsatz mit oder ohne einen Anhang; oder man bedient sich nach dem Quintabsatze eines andern melodischen Theils aus dem Hauptperioden, der ebenfalls wieder mit dem Quintabsatze geschlossen,

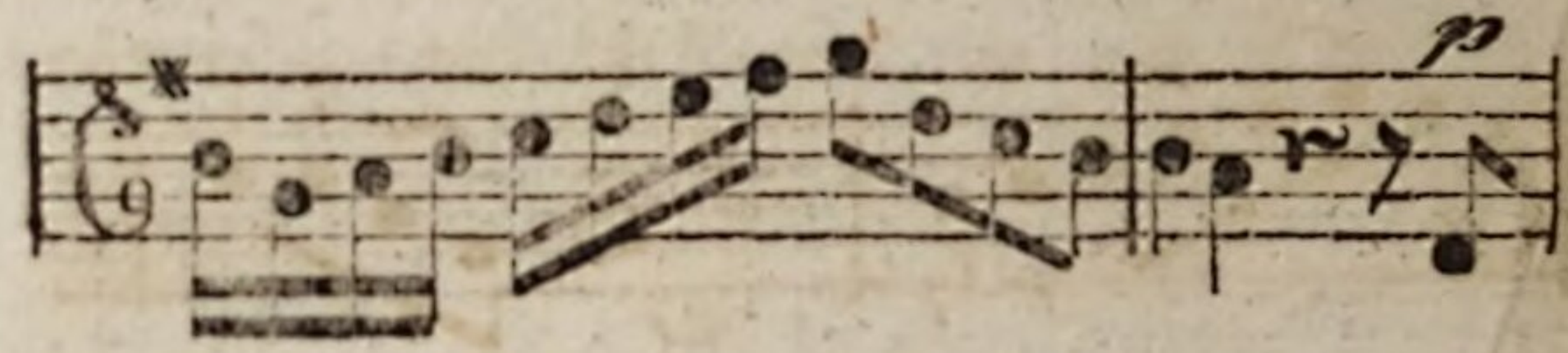
schlossen, oder mit dem Schlußsatze zusammen geschoben wird.

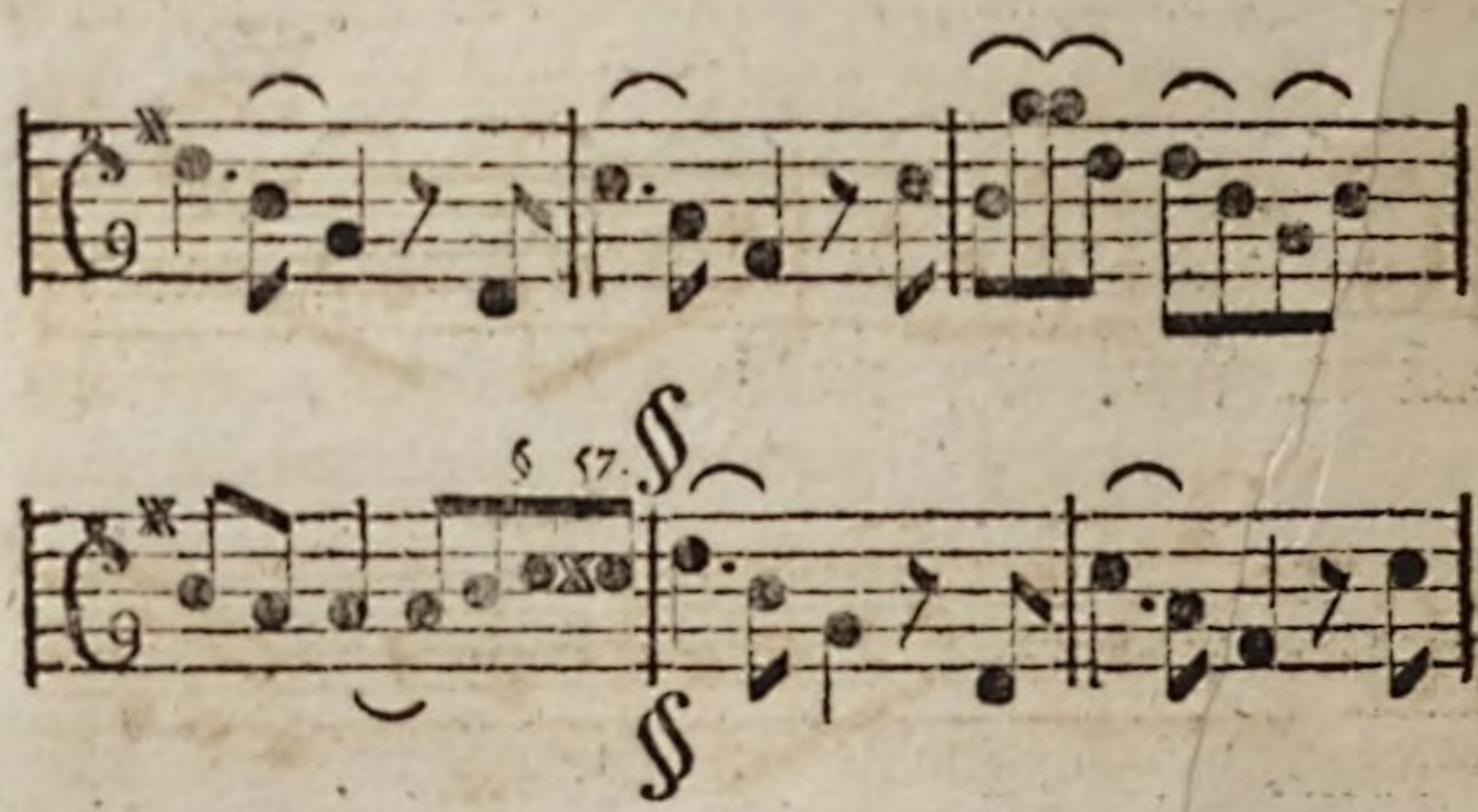
§. 158.

Zuweilen wird das Ritornell der Arie, besonders in dem Falle, wenn die Singstimme von einem, oder mehrern obligaten Instrumenten begleitet wird, von größerem Umfange, als gewöhnlich, gesezt, und alsdenn nimmt es eine von denjenigen Formen an, die bey dem Ritornell des Concertes beschrieben worden sind, und von denen ich sogleich Beyspiele geben will.

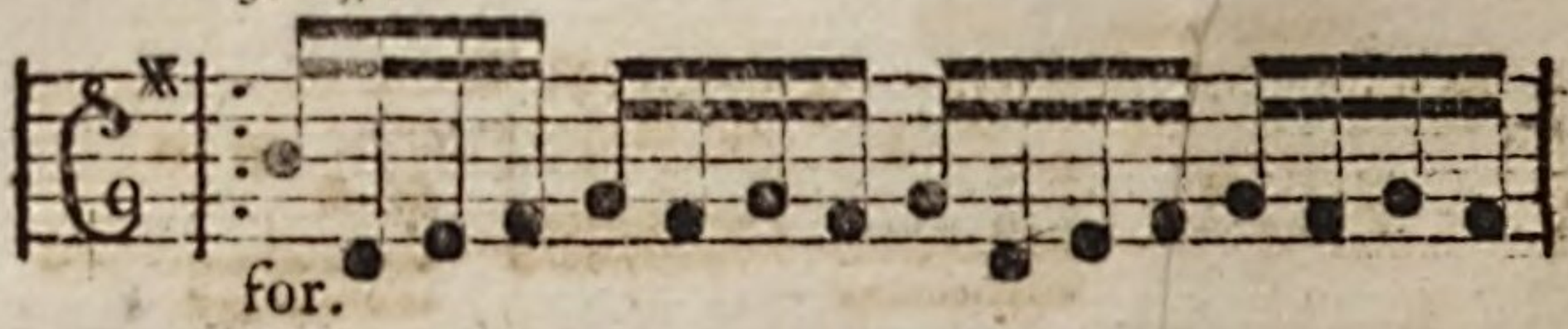
Weil aber diese Beyspiele anjezt blos die interpunctischen Formen der Ritornelle betreffen, so wollen wir, um nicht nöthig zu haben, ganze Ritornelle von den oben beschriebenen drey verschiedenen Formen einzurücken, unsern vorher gehenden, und in dem 139sten §. angefangenen Hauptperioden in diese Formen biegen.

Die erste der in dem 120sten §. beschriebenen interpunctischen Formen des ersten Ritornells erhalten wir, wenn wir den in dem 139sten §. enthaltenen Satz als die erste Hälfte des Ritornells annehmen, einige der nachfolgenden melodischen Theile aber auf nachstehende Art damit verbinden;



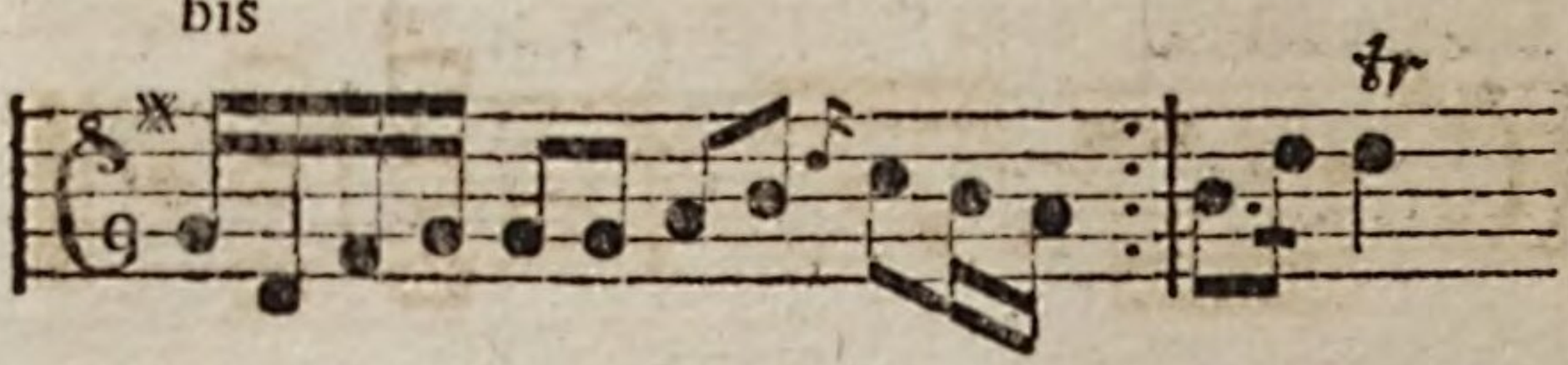


§. 137.

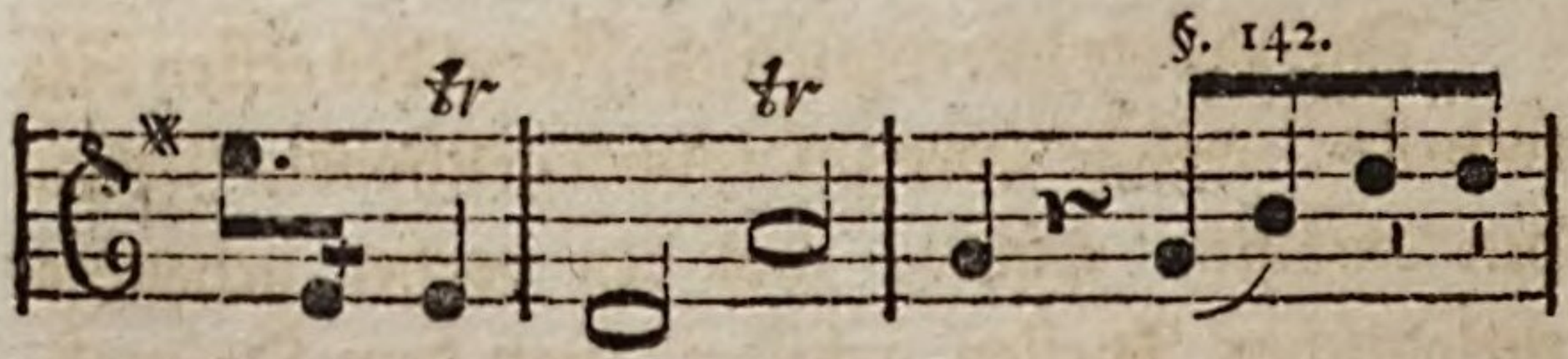


for.

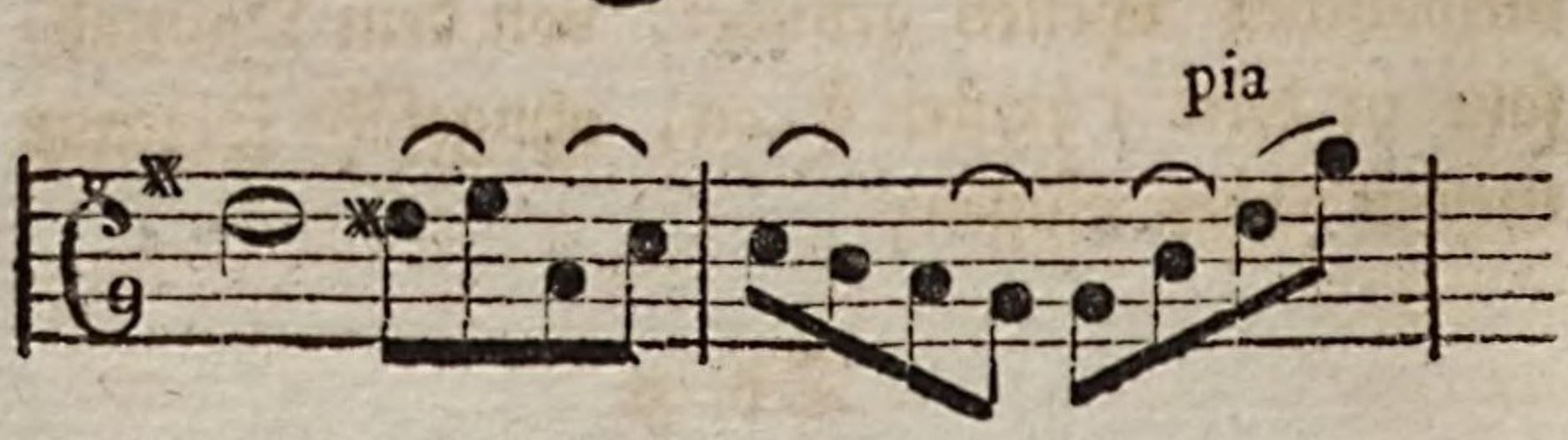
bis

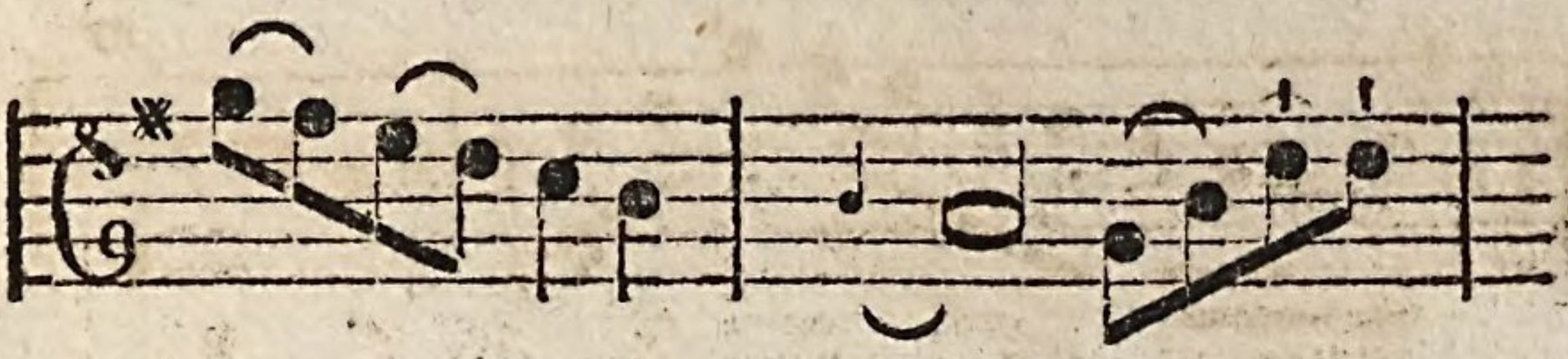


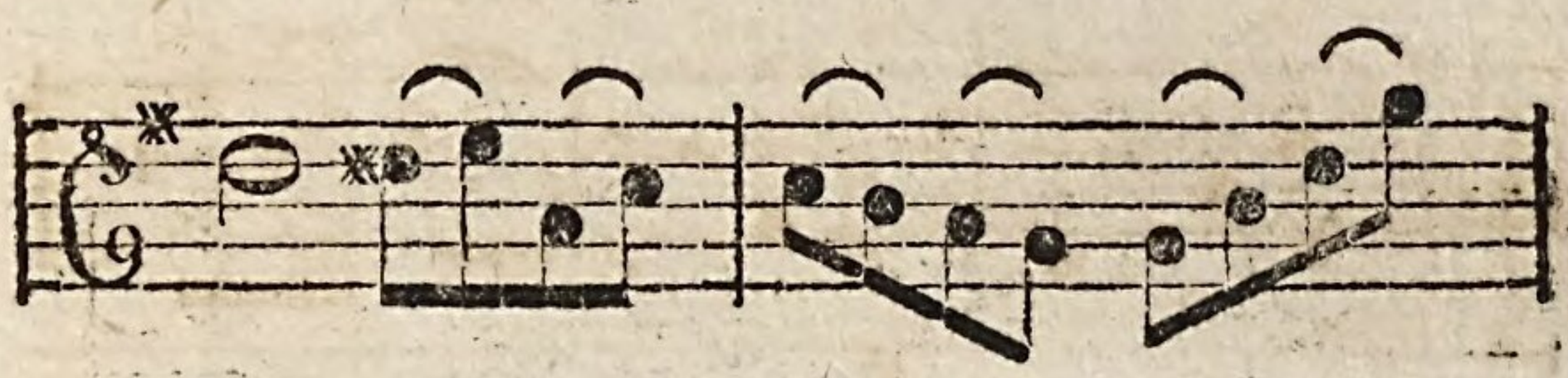
§. 142.



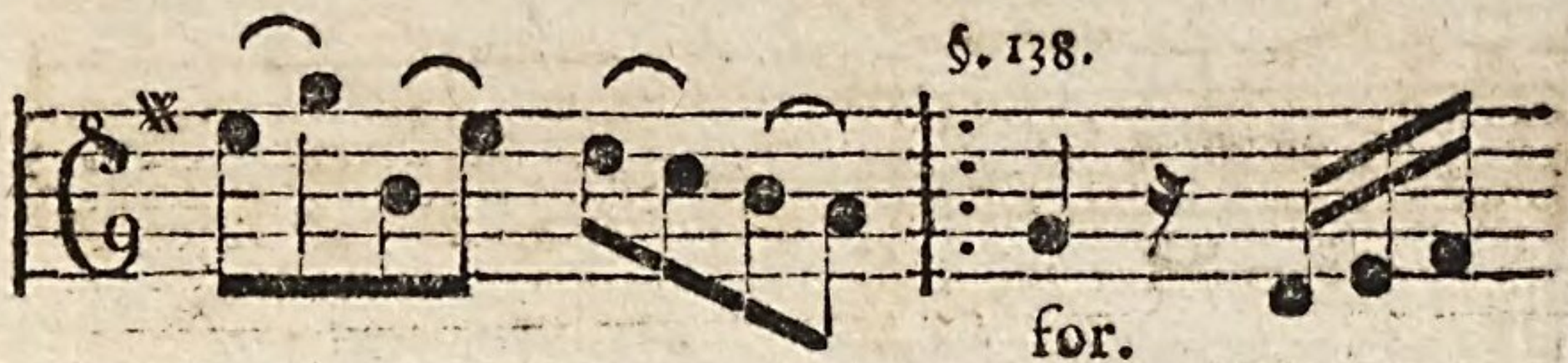
pia



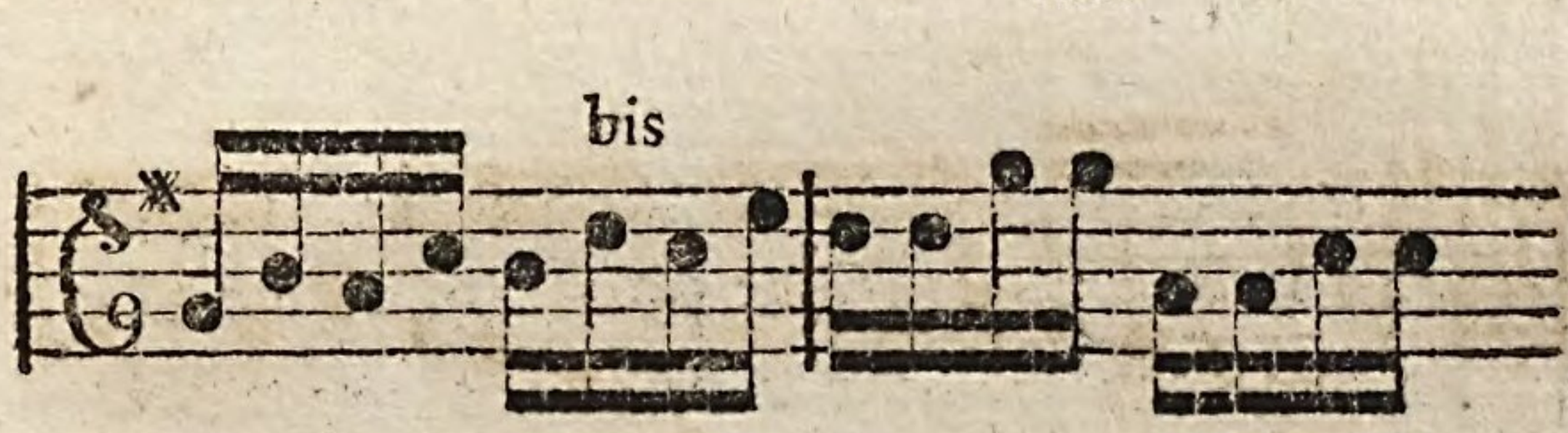




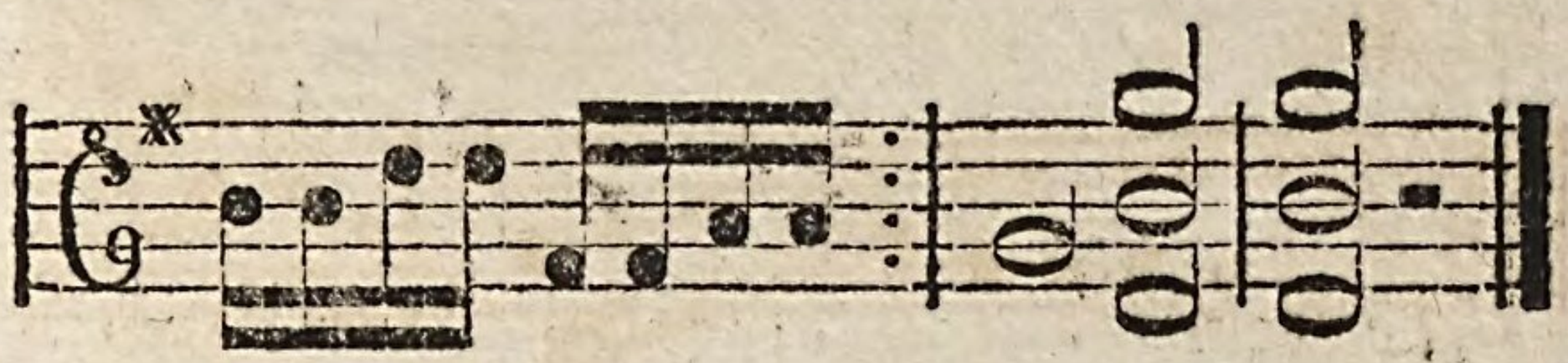
§. 138.



for.

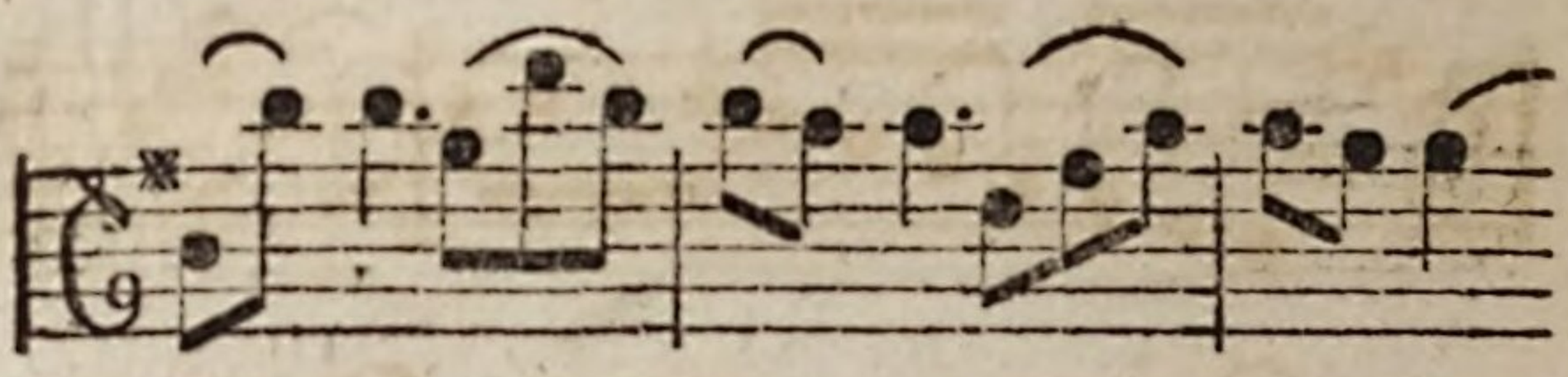


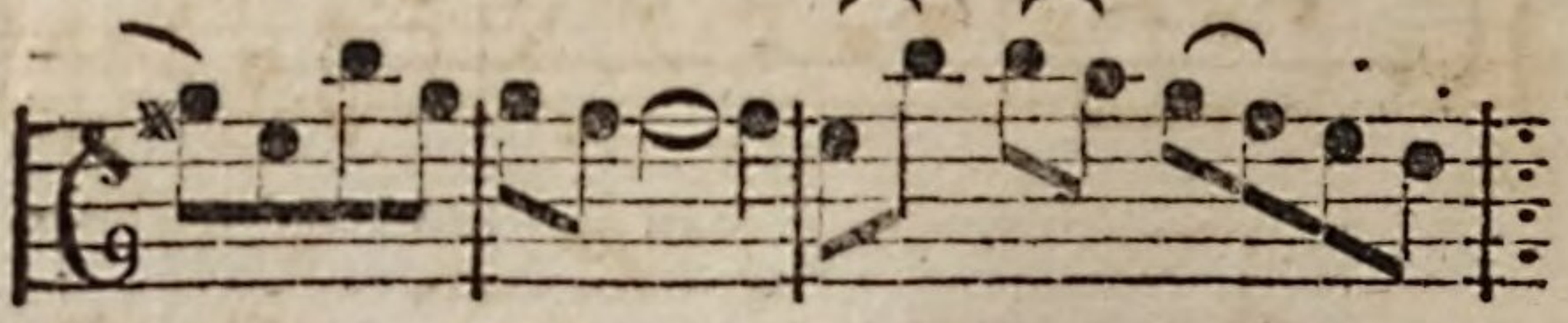
bis

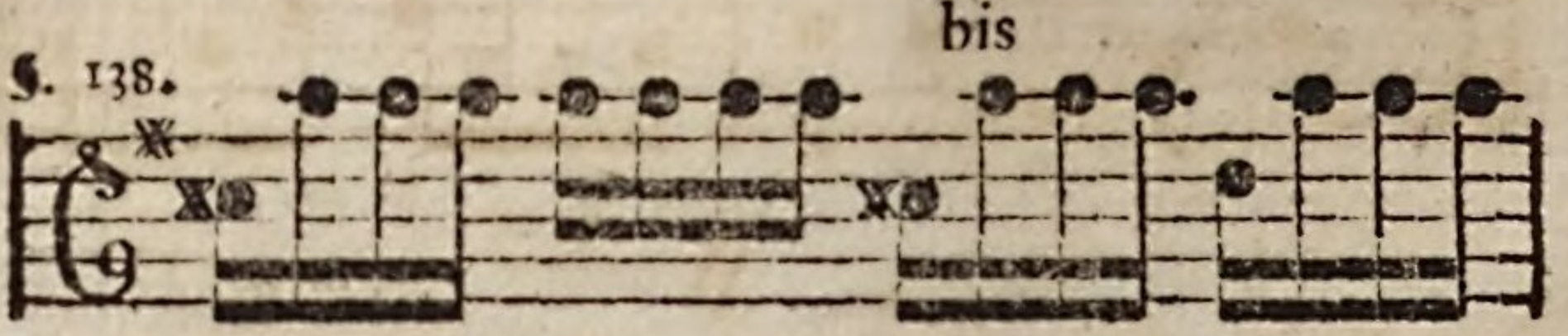


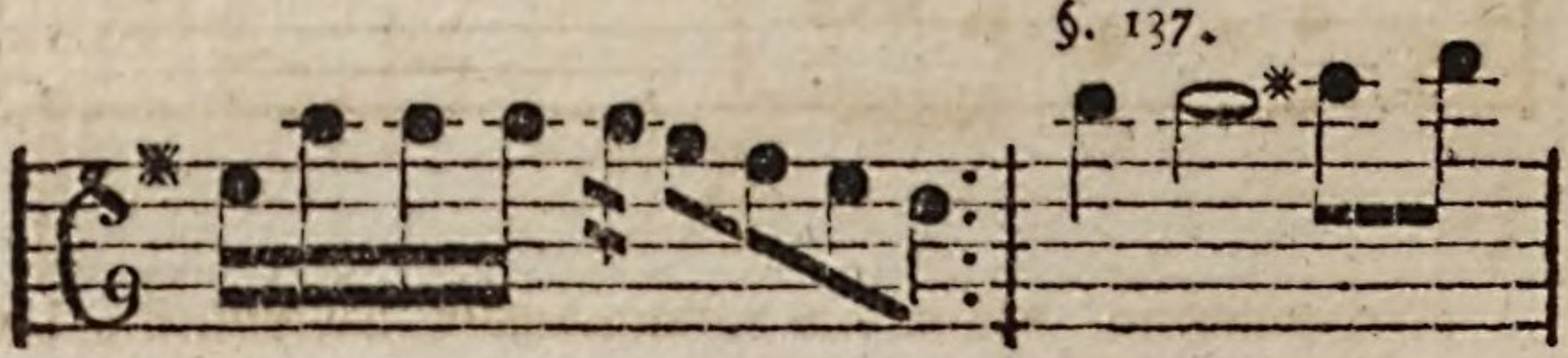
Die zweyte interpunctische Form des ersten Ritornells, welche zwey zusammen geschobene Perioden enthält, würde, aus den vorher gehenden melodischen Theilen gebildet, von dem Quintabsatze in dem 139sten §. an, ohngefähr folgende Gestalt haben müssen;

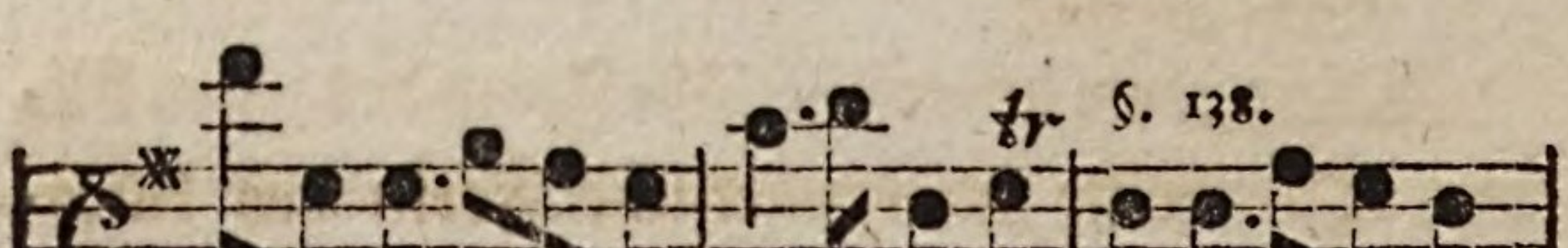
§. 64.

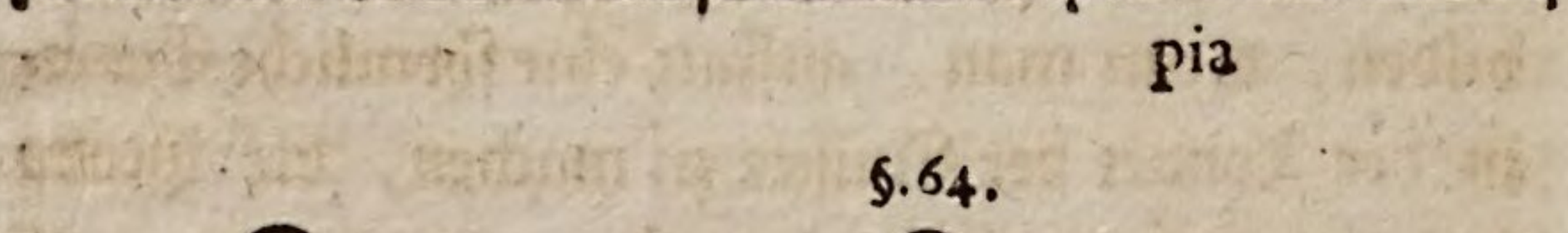


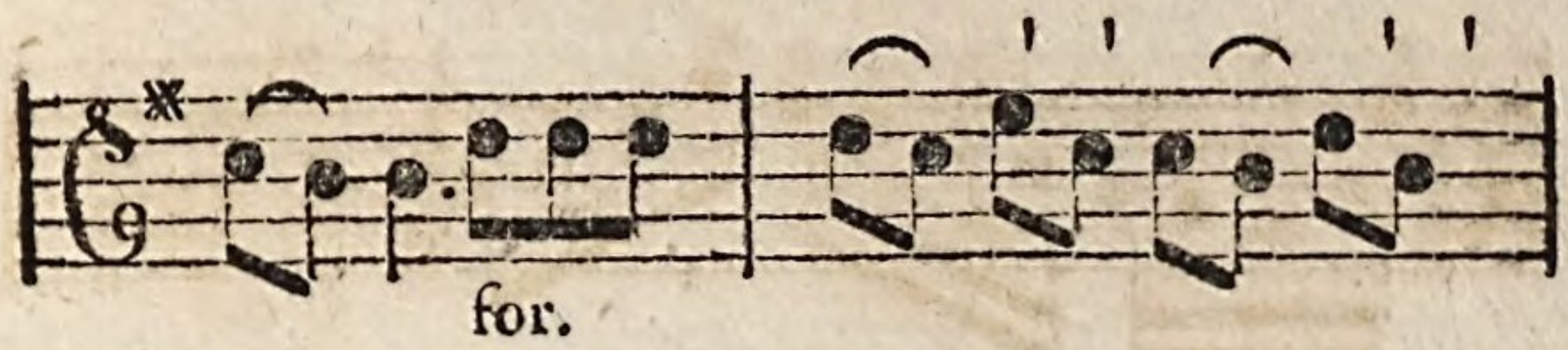



bis
§. 138.


§. 137.

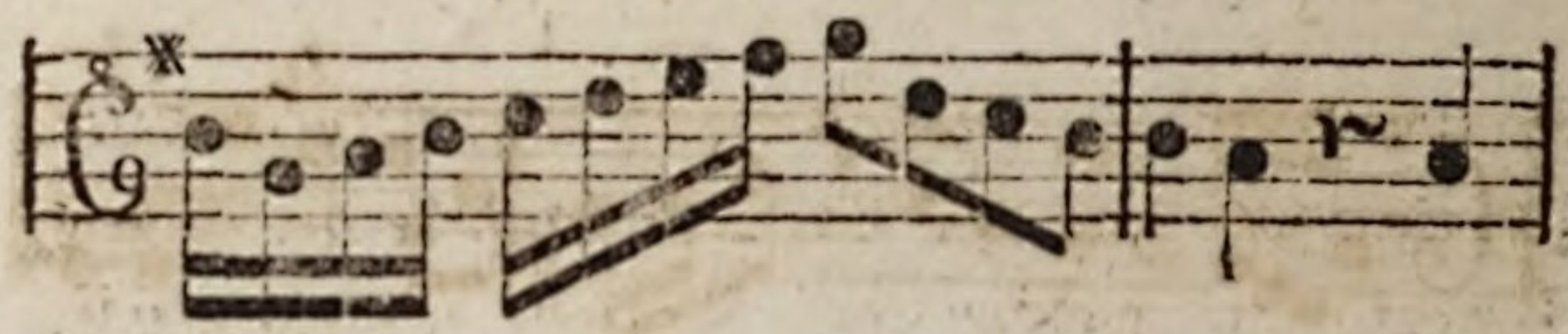

§. 138.
pia

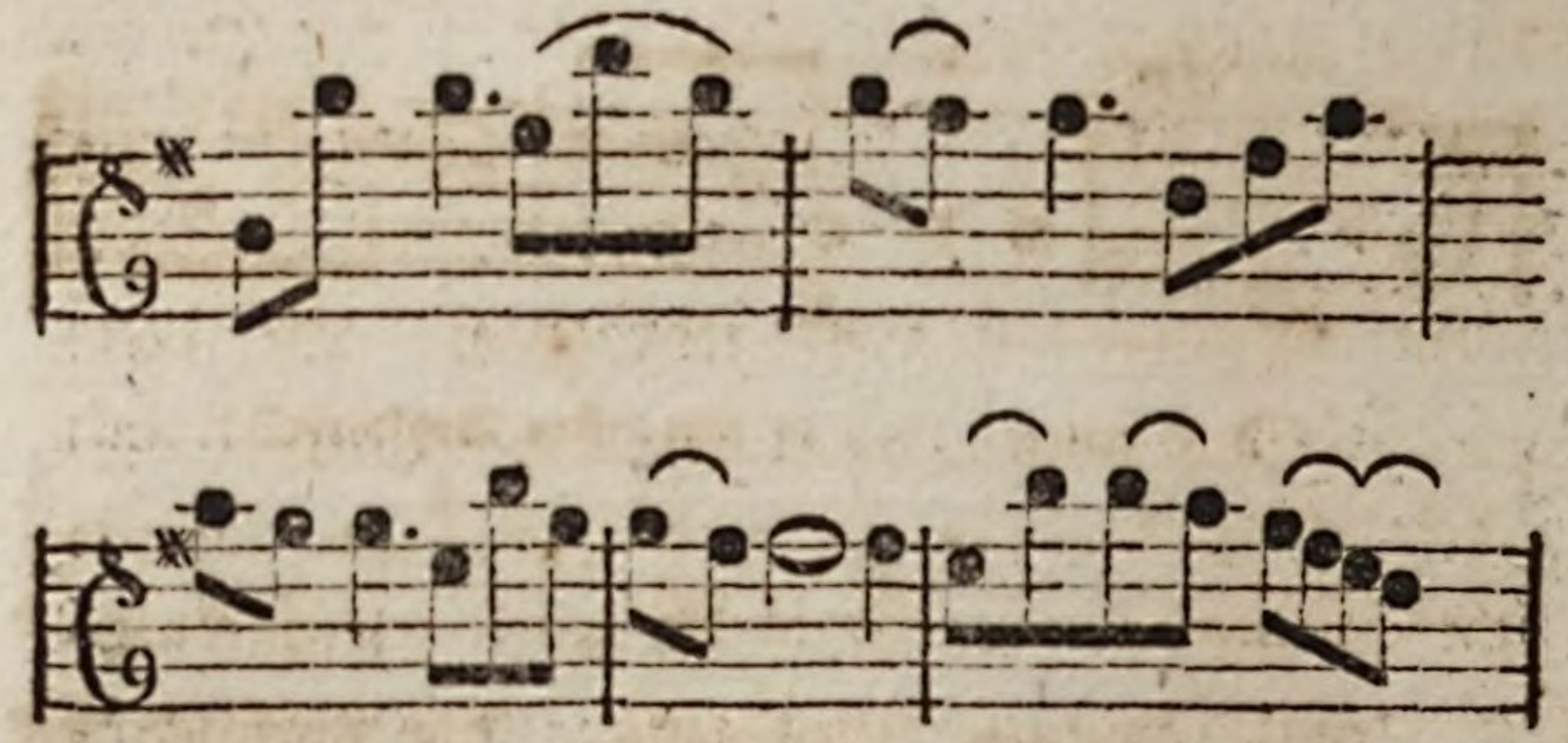

§. 64.

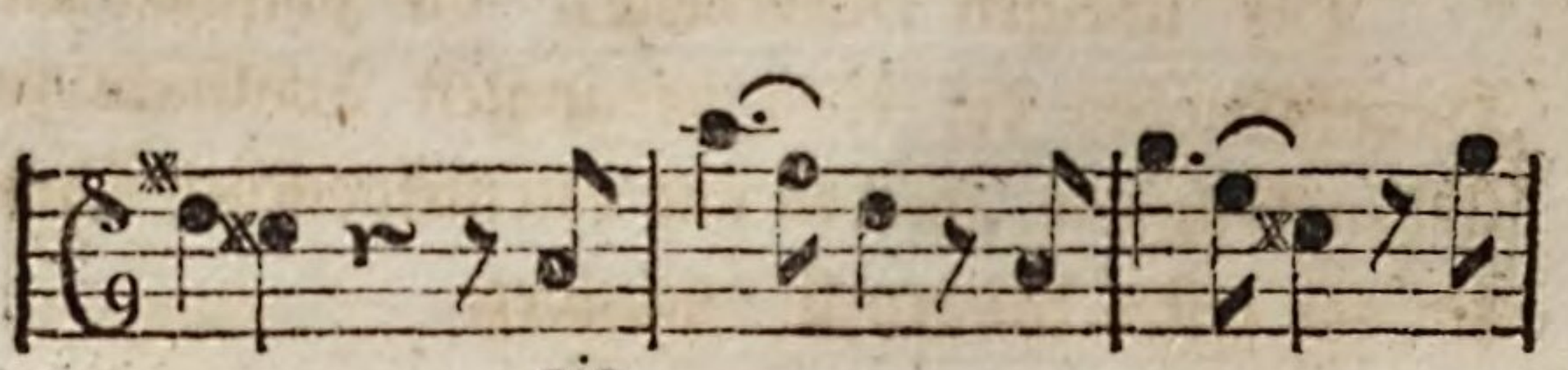


(Und so weiter, wie in dem vorhergehenden Beyspiele bey eben diesem Zeichen.)

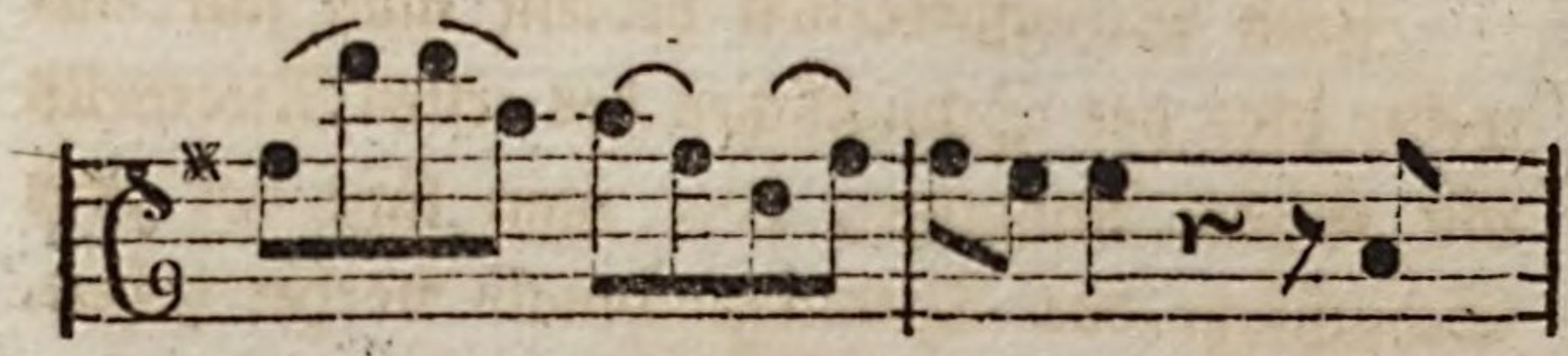
Die dritte interpunctische Form des Ritornells läßt sich aus der vorher gehenden sehr leicht bilden, wenn man, anstatt eine förmliche Cadenz in der Tonart der Quinte zu machen, die Modulation wieder zurück in den Hauptton leitet; z. E.

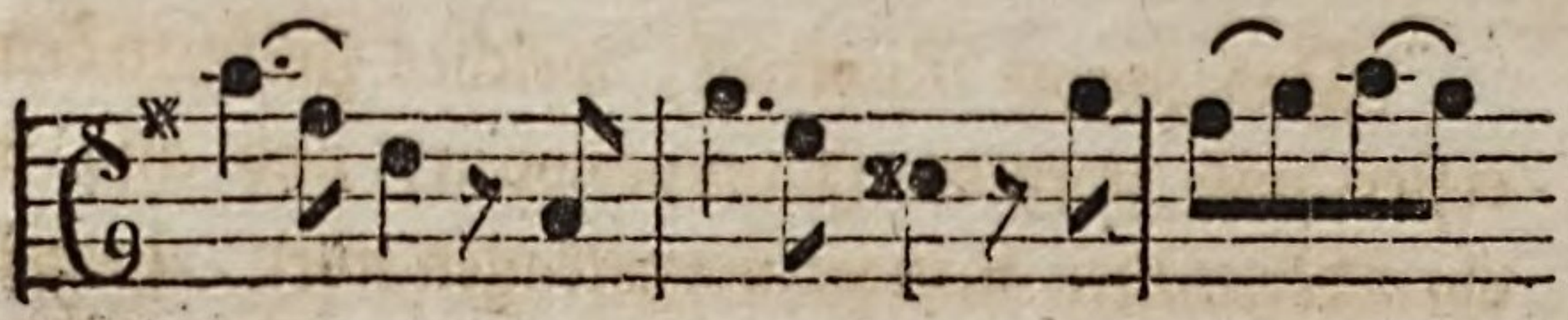


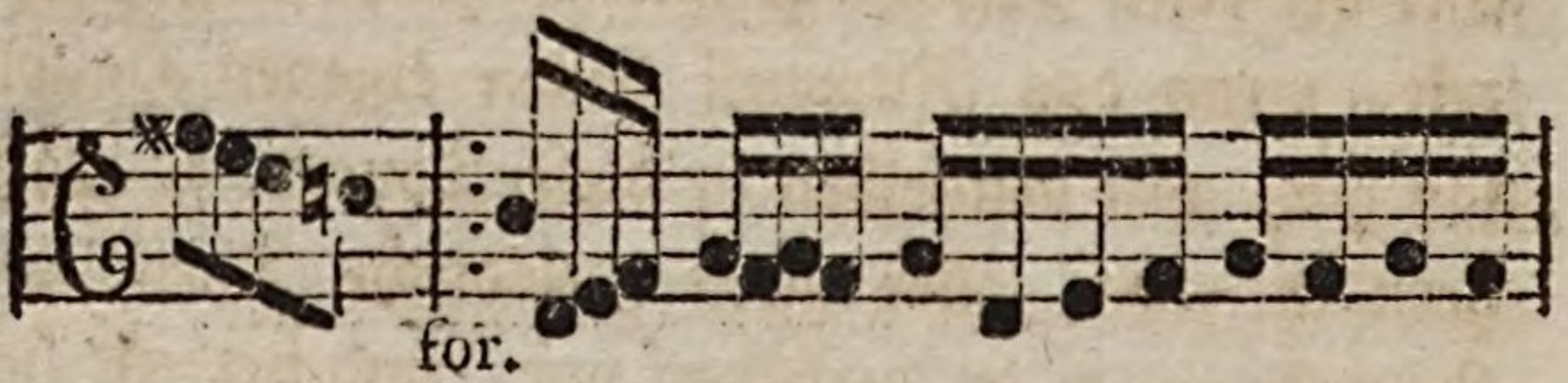




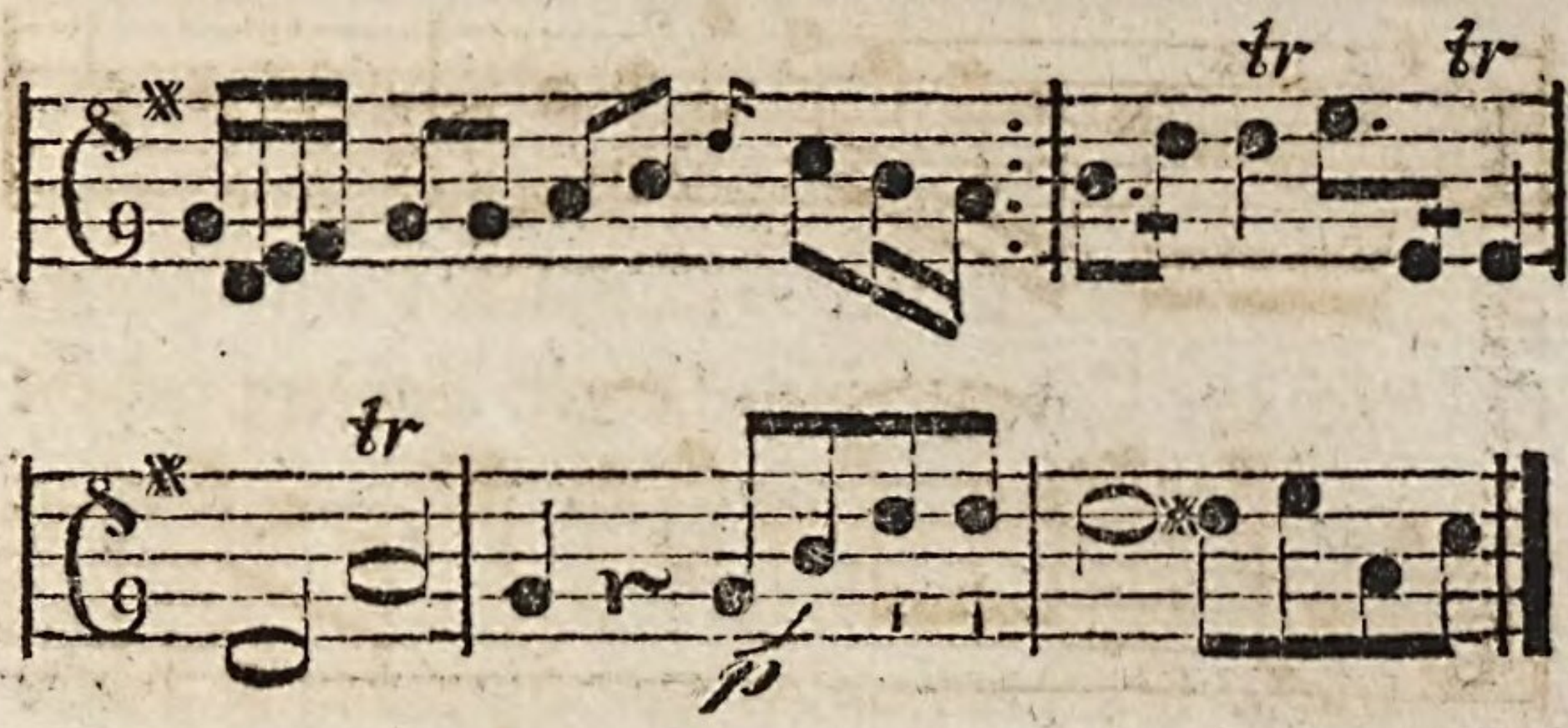
pia







for.



(u. s. weiter, wie in dem ersten Beyspiele.)

§. 159.

Die übrigen Ritornelle, die zwischen die Hauptperioden der oben genannten Tonstücke zu stehen kommen, werden aus den melodischen Theilen des ersten Ritornells gebildet.

Zum Schlußritornell bedient man sich entweder blos des Schlußsatzes des ersten Ritornells mit seinem Anhange, oder man läßt vor dem Schlußsatze das Thema nochmals vorher gehen.

Das zweyte Ritornell, welches zwischen dem ersten und zweyten Hauptperioden, und also in eben derjenigen Tonart vorgetragen wird, in welcher der erste Periode geschlossen hat, fängt jederzeit, wenn das Ritornell seinen eigenen Hauptsatz hat, mit demselben in dieser Tonart an, trägt hernach einen oder zwey melodische Theile des Hauptperioden in derselben vor, und bedient sich

in

in dieser Tonart eben desselben Schlußsatzes, mit welchem das erste Ritornell in der Haupttonart geschlossen worden war. Wenn das erste Ritornell nach der Cadenz einen langen Anhang gehabt hat, so pflegt man denselben mehrentheils im zweyten Ritornell zu übergehen.

Weil die interpunctische Einrichtung dieser Ritornelle dem angehenden Tonsetzer keine Schwierigkeiten machen wird, so wäre es überflüssig, diese Abhandlung, die ohnedieß durch die vorhergehenden nöthigen Beyspiele sehr ausgedehnt ist, durch Beyspiele über die Formen dieser Ritornelle noch mehr zu verlängern.

Ende des dritten und lezten Theils.

Regi-

Register

über alle drey Theile.

(Die Zahlen I, II und III zeigen den ersten, zweyten und dritten Theil an.)

Absatz, Unterschied desselben von einem Schlußsatze, ; ; ; II. 246.
Absätze lassen sich in Schlußsätze umformen, II. 358.
die gewöhnlichsten Formeln derselben, II. 390.
werden jederzeit auf den eigentlichen Dreyklängen der Tonart gemacht, I. 239.
die Cäsuren derselben müssen auf den guten Theil des Tactes fallen, ; II. 308.
Absatzformeln, der Gebrauch ihrer Vervielfältigung, ; ; ; III. 191.
Abwechslung des Grund ; und Quintabsatzes, darauf beruhet hauptsächlich der Bau der Perioden, ; ; ; III. 128.
Abweichungen von der gewöhnlichen Form der ersten Perioden der Tonstücke, III. 371.
Accentuirte Noten, wie sie beschaffen sind, II. 282.
Accompagnement, Beschreibung und Gebrauch desselben, ; ; ; III. 236.

Accord

Accord der None, dessen Ursprung und Umkehrungen, I. 100; die Auflösung desselben, ; ; ; ; I. 197.
der Quarte und Sexte, I. 62, 78; seine Auflösung. ; ; ; I. 159.
der Quarte und Septime, I. 111; dessen Auflösung ; ; ; I. 209.
der Quinte und Quarte, I. 115, Auflösung desselben, ; ; I. 209.
der Secunde, I. 82; der Secunde und Quinte, ; ; ; I. 112.
der Septime, wie er entstehet, I. 68, 80; die verschiedenen Auflösungen desselben. I. 172.
der Sexte, Ursprung desselben, I. 57; der Sexte und Quinte, ; I. 81. 97.
der Terz und Quarte, I. 79. 82. 96.
der Terzdecime ; ; ; I. 117.
der Undecime, ; ; ; I. 109.
Adagio des Concertes, Beschreibung und Formen desselben, ; III. 340. 382.
All'unisono, wenn es gebraucht wird, I. 124.
Allabrevetact, was man darunter verstehet, II. 294.
Allegro, das erste des Concertes, Einrichtung desselben ; ; ; III. 333.
der Sinfonie, dessen Einrichtung III. 384.
Andante der Sinfonie, Formen desselben, III. 311, ; ; ; ; ; ; 382.
Anfangsritornell muß erst nach dem ersten Perioden bearbeitet werden, ; II. 67.
dessen Einrichtung und Formen, III. 421.

Angenehme Empfindungen, wie sie in Ansehung der Tonausweichung behandelt werden, II. 174.
Angloise, Beschreibung derselben, III. 47.
Anhang der Sätze, wie er beschaffen ist, II. 435.
Gebrauch desselben, III. 191. 366.
des Rondosatzes, was dabey zu bemerken ist, ; ; ; ; III. 249.
Anlage der Tonstücke, wie sie beschaffen seyn muß, ; ; ; ; II. 52.
wie sie in der Seele des Tonsetzers entstehet, ; ; ; ; II. 70.
der Anfänger darf sich damit nicht übereilen, ; ; ; ; II. 56.
Anschlag der Dissonanzen, geschieht eigentlich in dem guten Tacttheile, ; I. 154.
Anticipation, was sie ist, ; ; I. 225.
Arie, Beschreibung und Form dieses Tonstücks, ; ; III. 240, 262.
von der Erfindung ihres zweyten Theils, ; ; ; ; II. 64. III. 246.
Beschaffenheit des Textes derselben, III. 241.
Ariette, Unterschied derselben von der Arie, III. 241, ; ; ; ; ; ; 247.
Arioso, dessen Beschreibung und Gebrauch, III. 237.
Arsis, was man darunter verstehet, II. 284.
Aufführung der Tonstücke, wie sie beschaffen seyn muß, ; ; ; II. 26.
Aufhaltung der Cäsurnoten, ; II. 404.
der vorher gehenden Note, ; I. 226.
Auflösung der Dissonanzen, warum sie nöthig ist, ; ; ; I. 153;

muß in dem schlechten Theile des Tactes geschehen, ; ; ; I. 158.
die Verwechslung derselben, I. 218.
des Contrapunctes in verschiedene Setzarten, ; ; ; ; I. 257.
der Quarte, ; ; ; I. 158.
der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, ; ; ; I. 162.
der übermäßigen Quinte und verminderten Quarte, ; ; ; I. 167.
der übermäßigen Sexte, ; I. 170.
der kleinen Septime, I. 172; der großen, I. 108; der verminderten, ; 194.
der None, ; ; ; I. 197.
der Undecime, ; ; ; I. 203.
der Terzdecime, ; ; ; I. 211.
Aufschlag des Tactes, dessen Beschaffenheit, II. 281.
; ; ; ; ; ; 289.
Ausarbeitung der Tonstücke, wie sie geschieht, ; ; ; ; ; II. 52. 124.
Ausdehnung eines Tacttheils, was dadurch entstehet, ; ; ; ; II. 374.
Ausdruck der Empfindungen, eine nöthige Eigenschaft der Tonstücke, ; ; II. 127.
lebendiger, Beschaffenheit desselben, II. 4.
Ausführung der Tonstücke, was dazu gehört, II. 97.
Ausweichung in andere Töne, wie sie geschieht. II. 201, 206; worauf es dabey hauptsächlich ankommt, ; II. 175, 188.
Gebrauch der willkührlichen oder zufälligen, ; ; ; ; ; ; I. 292.

trägt

trägt oft viel zum Ausdrucke der Empfindungen bey. ; ; ; II. 104.
entfernte, ist oft die schicklichste zum Ausdrucke heftiger Empfindungen, II. 176.
durchgehende, was darunter verstanden wird, II. 188; Gebrauch derselben, III. 94.
förmliche, II. 191; deren Gebrauch; II. 223.
aus einer harten Tonart in die Quinte, II. 208; in die Quarte, II. 220; in die Sexte, II. 216; in die Terz, II. 239; in die Secunde, II. 240.
aus der weichen Tonart in die Terz, II. 226; in die Quinte, II. 231; in die Quarte, II. 235; in die Septime, II. 243; in die Sexte, II. 245.
vermittelst der enharmonischen Verwechslung der Töne, ; ; II. 261
Ausweichungen in die mit einer Tonart im zweyten Grade verwandten Töne, II. 248.
in entfernte Tonarten, ; ; II. 255.

Baßstimme, warum sie von keiner andern Stimme unterstiegen werden darf, I. 245.
Bau der Strophen, davon hängt größtentheils die Form der Melodien zu Oden und Liedern ab, ; ; ; III. 51.
Begeisterung, ein nöthiger Seelenzustand des erfindenden Tonsetzers, ; II. 94.
Begleitende Harmonie, was darunter verstanden wird, ; ; I. 8; II. 50.
Stimmen, in welchen Fällen sie dem Metrum zu Hülfe kommen müssen, III. 21.

Begleitung eines Gesanges, die verschiedenen Arten desselben suche unter Contrapunct.
Bewegung, zitternde der Luft, ist nöthig zur Entstehung des Tones, ; I. 20.
die gerade, Seiten; und Gegenbewegung, Beschreibung derselben, ; I. 138.
des Tactgewichtes, wie sie erhalten werden muß, ; ; ; III. 19.
Beyspiel einer Bourée, ; ; III. 43.
der Ausdehnung der Melodie vermittelst der Wiederholung, ; ; III. 179.
eines Einleitungssatzes der Ouverture, III. 294.
einer Gavotte, ; ; ; III. 41.
eines ersten Hauptperioden der Sinfonie, III. 386.
über die Einheit der kleinen Tonstücke, III. 58.
über die Verlängerung der Melodie vermittelst der Vervielfältigung der Absätze und Cadenzen, ; ; ; III. 203.
eines Satzes, in welchem von allen gebräuchlichen Verlängerungsmitteln der Melodie Gebrauch gemacht worden ist, III. 227.
eines Rondo, ; ; ; III. 256.
in welchem mit Vorsatz von dem Tactgewichte abgewichen worden ist, III. 32.
eines zweyten Hauptperioden der Sinfonie, ; ; ; ; ; III. 412.
eines ersten Solo im ersten Allegro eines Concertes, ; ; ; III. 361.
des zweyten Solo, ; ; III. 404.
des zweyten Perioden einer Sonate, III. 409.

Beyspiele der Tonausweichung aus einer harten Tonart in ihre nächstverwandten Töne, II. 208 bis 240; aus einer weichen Tonart in die nächstverwandten Töne derselben, ; II. 226 bis 245.
über die Ausweichung in entfernte Tonarten, ; ; ; ; II. 249.
über die Ausweichung vermittelst der enharmonischen Verwechslung der Töne, II. 261.
über die verschiedenen Auflösungen der Quarte, I. 160; der verminderten Quinte und übermäßigen Quarte, I. 164; der übermäßigen Sexte, I. 171; des Septimenaccords und seiner Umkehrungen, I. 174; der None, I. 198; der Undecime, I. 204; der Terzdecime, I. 211.
abwechselnder Dreyklänge und Septimenaccorde, ; ; ; I. 183.
unmittelbar nach einander folgender Septimenaccorde, ; ; ; I. 198.
über den zweystimmigen gleichen Contrapunct, ; ; I. 262 bis 309.
über den ungleichen Contrapunct mit zwey Stimmen, ; ; I. 314 bis 323.
über den vermischten Contrapunct mit zwey Stimmen, ; ; ; I. 324.
über die verschiedenen Arten des dreystimmigen Contrapunctes, ; ; I. 335.
über die verschiedenen Arten des Contrapunctes mit vier Stimmen, I. 352.

Beyspiele falscher Einkleidungen der Melodie in den Tact, ; II. 209, 301. 320.
solcher Sätze, in welchen Subject und Prädicat genauer bestimmt sind, II. 354.
über die Ausdehnung der Tacttheile, II. 375.
; ; ; ; ; ; 380.
über die Verzierung der Absätze, II. 393.
vergrößerter und verkleinerter Cadenzen, II. 421.
kleiner Tonstücke, in welcher jeder Theil mit der Cadenz im Haupttone schließt, III. 58.
über die gebräuchlichsten Ausweichungen kleiner Tonstücke, ; ; III. 93.
kleiner Tonstücke, deren erster Theil mit dem Quintabsatze schließt, ; III. 125.
zusammen verbundener Fünfer III. 166.
über die Progression, und über die Gleichheit ihrer Glieder, ; ; III. 210.
über die verschiedenen Behandlungsarten des Chors, ; ; III. 269, 272.
über den Gebrauch der Halbcadenz, II. 444.
über das erste Ritornell eines Concertes, III. 423.
Bindung der Dissonanzen, ist im strengen Stile nothwendig, ; ; ; I. 156.
der Tacttheile und Tactglieder, was dabey in Ansehung des Tactgewichtes zu beobachten ist, ; ; ; III. 27.
Bourée, Beschreibung derselben, III. 43.

Cadenz, was dazu gehört, I. 240, II. 419.
wird oft vergrößert oder verkleinert, II. 421.
Gebrauch der Vervielfältigung derselben, III. 191.

Can-

Cantus firmus, was darunter verstanden wird, I. 232.
Cäsur, was sie ist, ; ; ; II. 385.
Verzierung derselben, ; II. 392, 407.
der Absätze, wie man bey derselben die Grundstimme zu setzen pflegt, I. 239.
der Absätze und Tonschlüsse muß auf den guten Tacttheil fallen, ; ; II. 308.
Zeichen der höchsten Vollständigkeit derselben bey den Absätzen, ; III. 194.
der Einschnitte, wie sie beschaffen seyn muß, ; ; ; ; ; III. 73.
Charakter der Tanzmelodien, ; III. 40.
Charakteristische Tonstücke, Beschreibung und Werth derselben, ; ; II. 40.
Charakteristischer Ton einer Tonart, die Ergreifung desselben ist ein Mittel zur Tonausweichung, ; ; II. 207.
Chor, Beschreibung und Einrichtung desselben, ; ; ; ; ; III. 266.
dessen Behandlungsarten in der gebundenen Schreibart, ; ; ; III. 268.
Choral, Beschreibung desselben, ; III. 50.
Chromatisches Klanggeschlecht, was man darunter verstehet, ; ; I. 39.
Componist, siehe Tonsetzer
Composition, Beschreibung derselben, I. 7.
Concert, Beschreibung und Einrichtung dieses Tonstücks, ; ; ; III. 327.
Concertspieler, wie sie in Ansehung des Vortrages beschaffen seyn müssen, II. 37.

Consonanzen, Eintheilung derselben. I. 48.
die verschiedenen Arten der Fortbewegung derselben, ; ; ; I. 137.
Contertanz, Beschreibung, ; III. 47.
Contrapunct, was man darunter verstehet, ; ; ; ; ; I. 11. 231.
allgemeine Regeln bey dessen Verfertigung ; ; ; ; ; I. 237.
kann in verschiedene Setzarten aufgelöset werden, ; ; ; I. 257.
der gleiche, ; ; I. 234, 258.
der ungleiche, ; ; ; I. 310.
der doppelte in der Octave, dessen Behandlungsart, ; ; ; I. 366.
Couplets des Rondo, wie sie eingericht werden. ; ; ; ; III. 253.

Diatonisches Klanggeschlecht, was man darunter verstehet, ; ; I. 39.
Dissonanzen, welche Intervallen es sind, I. 49.
die Ursachen, welche die Auflösung derselben nothwendig machen, ; I. 153.
wie die Vorbereitung derselben geschehen muß, ; ; ; ; I. 153.
Hauptregeln bey dem Gebrauche derselben, ; ; ; ; ; I. 287.
müssen in der strengen Schreibart gebunden erscheinen, ; ; ; I. 155.
können nicht verdoppelt werden, I. 254.
Dissonirende Verbindung der Töne, ihre Eigenschaften. ; ; ; I. 68.

Dreyklänge, ; ; ; I. 70.
Grundharmonie, welche es ist, I. 70.
Dominante, so wird oft die Quinte genennet, I. 41.
Doppelter Contrapunct, die Eigenschaft desselben, ; ; ; ; I. 236;
in der Octave die vornehmsten Regeln desselben, ; ; ; I. 366.
Dreyer, wie sie in Ansehung des Rythmus behandelt werden, ; ; III. 170.
Dreyklang, der harte harmonische, wie er entstehet, ; ; ; I. 21.
ist der Grund aller consonirenden Verbindungen der Töne, ; ; I. 51.
der weich verminderte, ; ; I. 69.
der harte übermäßige, ; ; I. 77.
der doppelt verminderte, ; ; I. 78.
der hart verminderte, ; ; I. 79.
in welchen Fällen man ihn im Generalbaß durch eine Signatur anzeigt, I. 124.
Dreyklänge, wesentliche und zufällige, was darunter verstanden wird, ; I. 53.
Dreystimmiger Satz, die Regeln desselben, I. 332.
Dreyvierteltact, wie er entstehet, ; II. 281.
die eigentliche Beschaffenheit desselben, II. 312.
Dreyzweyteltact, wenn man sich dessen bedient, II. 319.
Duet, Beschreibung dieses Tonstücks, III. 264.
; ; ; ; ; ; 320.
Durchgehende Noten, wie sie behandelt werden müssen, I. 221; sie heben den Fehler der Octaven und Quinten nicht auf, I. 142.

Durchgehende Ausweichung, was darunter verstanden wird, ; ; II. 188.

Eigenschaft der Töne, ; ; I. 18.
der Tonstücke, ; ; ; II. 280.
Einfache Harmonie, was darunter verstanden wird, ; ; ; ; I. 7.
Tactarten, wie sie beschaffen sind, II. 289.
Einheit, eine Haupteigenschaft der Tonstücke, II. 133.
der Tonart, ; ; ; II. 169.
der Tonstücke, wie sie erhalten wird, III. 55.
Einleitungssatz der Ouverture, dessen Beschaffenheit, ; ; ; ; III. 293.
der Sinfonie, Beschreibung desselben, III. 300.
Einrichtung der bekanntsten Tonstücke, III. 232.
Einschnitt, dessen Beschreibung, II. 346, 361.
ist entweder vollkommen oder unvollkommen, ; ; ; ; ; II. 364.
über die richtige Behandlung desselben, III. 72.
wie er bey der Wiederholung behandelt wird, ; ; ; III. 168, 175.
Empfindungen werden in den schönen Künsten durch künstliche Veranlassungen erweckt, II. 16.
unter welchen Umständen sie erweckt werden können, ; ; ; II. 18.
warum die unangenehmen nicht von der Tonkunst ausgeschlossen werden dürfen, II. 27.
angenehme, erlauben keine scharfen Ausweichungen, ; ; ; II. 174.
Endigungsformeln der melodischen Theile, II. 384.
Enge Harmonie, was sie ist, ; I. 55.

Enge Sätze, welche so genennet werden, II, 349.
der Umfang derselben, ; ; II. 364.
derselben bedient man sich vorzüglich zu den Tanzmelodien, ; ; III. 53.
Enharmonisches Klanggeschlecht, I. 39.
Entstehungsart der Töne, ; ; I. 23.
Entwurf der Tonstücke, wie er beschaffen seyn muß, ; ; ; ; I. 96.
Erfinden, wie man zur Fertigkeit in demselben gelanget, ; ; ; II. 92.
Erfindung der Tonstücke, worauf es dabey ankömmt, ; ; ; II. 70.
Eröffnungsstücke, Beschreibung derselben, III. 293.
Erweiterte Sätze, wie sie entstehen, III. 424.
der Gebrauch derselben, III. 205, 348.

Fermate, dadurch wird die Bewegung des Tactes unterbrochen, ; II. 413.
Fertigkeit auf dem Instrumente, wie sie angewendet werden muß, ; ; II. 36.
Fingercomponisten, ihre Verfahrungsart, II. 73.
Folge, die unmittelbare mehrerer Intervalle einerley Art und Gattung zerstöret die Natur der Tonart, ; ; II. 160.
Förmliche Ausweichung, was man darunter verstehet, ; ; ; II. 191.
Form der Tonstücke überhaupt, II. 43, 117.
wovon sie abhängt, ; ; II. 103.
des Rondo, ; ; ; III. 77.
der Sinfonie, ; ; ; III. 301.
Formen der kleinsten Tonstücke, III. 77.

Formen kleiner Tonstücke von sechzehen Tacten,
; ; ; ; III. 37. 81, 111.
der Arie, ; ; III. 241, 262.
des Andante der Sinfonie, ; III. 313.
des lezten Allegro der Sinfonie, III. 314.
der Ritornelle des Concertes und der Arie,
; ; ; ; ; III. 421.
Fortbewegung der Consonanzen, die verschiedenen Arten derselben, ; ; I. 137.
der Dissonanzen suche unter Auflösung.
Freye Schreibart, welche Dissonanzen in derselben ohne Vorbereitung erscheinen können, ; ; ; ; I. 155.
Fuge, Beschreibung derselben, ; III. 280.
Fühlbarkeit der Wiederholung, wenn sie verlohren gehet, ; ; III. 160.
Füllstimmen, Beschaffenheit derselben, II. 4.
Fünfer, dessen Behandlungsart überhaupt,
; ; ; ; III. 164, 172.
entstehen auf dreyerley Art, ; II. 374.
Füße, Beschreibung und Eintheilung derselben, ; ; ; ; III. 13.

Gavotte, Beschreibung derselben, II. 40.
Gefühl muß oft entscheiden, wo in der Melodie Ruhepuncte des Geistes vorhanden sind, II. 349.
Gegenbewegung, was sie ist, ; I. 138.
in wie ferne Octaven und Quinten beym Gebrauche derselben erlaubt sind, I. 147.
Generalbaß, Beschreibung desselben, I. 121.

Genie, ob es durch die Regeln der Kunst einsgeschränkt werde, ; ; III. 11.
Gerade Tactarten, Eintheilung derselben, II. 286.
Gerade Bewegung, die Beschaffenheit derselben, ; ; ; ; I. 138.
Gestalt eines dissonirenden Satzes kann vor der Auflösung desselben verändert werden, I. 216.
Glieder, die ungleichen eines Satzes, wie sie beschaffen seyn können, ; II. 376.
die Gleichheit derselben muß in verschiedenen Fällen nothwendig beybehalten werden, ; ; ; ; III. 211.
von der Einschaltung derselben, III. 218.
Grade der Verwandtschaft der Töne, II. 181.
Grenzen, in welchen sich die Tonkunst erhalten muß, wenn sie nicht mit der Poesie vereinigt ist, ; ; ; II. 35.
Größe des klingenden Körpers steht mit dem Tone, welchen er hervorbringt in Verhältniß, ; ; ; I. 18.
Grundabsatz, Beschreibung desselben, II. 414.
Grundabsätze, von der Folge derselben, III. 111.
Grundharmonie, die dissonirende, welche es ist, I. 69.
Grundstimme, warum sie von keiner andern unterstiegen werden darf, ; I. 245.
Grundton, dessen Beschaffenheit überhaupt, I. 28.
der eigentliche und uneigentliche, was darunter verstanden wird, I. 230, 239.
Guter Tacttheil, was darunter verstanden wird, ; ; I. 154, II. 283.

auf denselben müssen die Cäsuren der Absätze und Tonschlüsse fallen, ; II. 308.

Halbcadenz, was man darunter verstehet, II. 415.
Gebrauch derselben, ; ; II. 443.
Halber Ton, was er ist, ; ; I. 29.
Handstücke, kleine, sind am schicklichsten zu den ersten Uebungen im Erfinden, III. 52.
Harmonie, Beschreibung derselben, I. 7.
ob sie eher entstehet, als die Melodie, I. 8.
; ; ; ; ; II. 47.
enge und zerstreute, ; ; I. 55.
Harmonisch denken, was darunter verstanden wird, ; ; ; II. 76, 81.
Harmonischer Dreyklang, der harte, wie er entstehet, ; ; ; I. 22.
ist der Grund aller harmonischen Verbindungen der Töne, ; ; I. 51.
Harte Tonart, ihr Ursprung, ; I. 28.
in welchem Falle sie mit der weichen verwechselt werden kann, ; ; II. 196.
in welchen Tönen bey dem Gebrauche derselben geschlossen werden kann, II. 183.
Hartverminderter Dreyklang, ; I. 79.
Hauptarten der Tonstücke, ; ; III. 292.
Hauptform des ersten Perioden der größern Tonstücke, ; ; ; III. 342.
Hauptnoten, melodische, Beschreibung derselben, ; ; ; I. 219.
Hauptsatz oder Thema muß die Empfindung des Ganzen bestimmen, ; II. 347.

vor der Wiederholung deſſelben gehet gewöhnlich der Quintabſatz vorher, III. 87.
wenn er wiederholt wird, ; III. 149.
Hauptſtimme eines Tonſtücks, die Beſchaffenheit derſelben, ; ; II. 4.
Hanpttonart, ſie muß zu Anfange des Tonſtücks dem Ohr gehörig eingeprägt werden, II. 151.
Haupttöne, was darunter verſtanden wird, I. 28.
Homophoniſches Verfahren bey der Erfindung der Tonſtücke, ; ; ; II. 82.
Hülfsmittel zur Hervorbringung der Verſchiedenheit der Töne, ; ; I. 18.
zur Erweckung der Empfindungen, II. 21.
zur Verbindung vieler melodiſchen Theile, III. 347.

Innerliche Länge und Kürze der Töne, II. 283.
Inhalt des Satzes kann durch einen Anhang genauer beſtimmt werden, II. 435, III. 193.
Inſtrumentalſtücke, Eintheilung und Beſchreibung derſelben, ; ; III. 292.
Intervall, was es iſt, ; ; I. 40.
Intervalle der harte Tonleiter, ; I. 43.
con: und diſſonirende, ; ; I. 49.
ihr Verhältniß wird durch die Umkehrung derſelben geändert, ; I. 56, 369.
Interpunctiſche Zeichen der Sätze, II. 384, 391.
Interpunction der melodiſchen Theile, Beſchreibung derſelben, II. 345; wie ſie bey den kleinſten Tonſtücken beſchaffen ſeyn kann, ; ; ; III. 77.

Kleiner Tonstücke von sechzehn Tacten, III. 57.
, , , , 81, III, 124.
Kleiner Tonstücke in der weichen Tonart, III. 103.
Intonationen, welche man im Vocalsatze vermeidet, , , , II. 140.

Klang, Entstehungsart desselben, I. 17.
Klanggeschlecht, das diatonisch-chromatisch-enharmonische, , , I. 38.
Kleiner halber Ton, dessen Kennzeichen, I. 39.
Kleine Tonstücke, ihre Einrichtung III. 39.
die gewöhnlichsten Ausweichungen derselben, , , , III. 93.
Körper, ein klingender, muß elastisch seyn, I. 18.
Künste, die schönen, erwecken Empfindungen durch künstliche Veranlassungen, II. 16.
Kunstgefühl muß den Mangel oder das Daseyn des Ausdruckes der Empfindungen in den Tonstücken beurtheilen, , II. 129.
Kürze, innerliche der Töne, woher sie entsteht, , , , , II. 277.

Lebendiger Ausdruck, Beschreibung und Werth desselben, , , , I. 4.
Leichtigkeit im Erfinden, eine Haupteigenschaft des Tonsetzers, , , II. 70.
was dazu gehört, , , II. 94.
Leittöne, welche Töne so genennet werden, II. 157.

Maasstab welcher das Verhältniß der Dauer der Töne bestimmt, , , II. 271.

Mannigfaltigkeit der Theile, eine Haupteigenschaft der Tonstücke, II. 100, 131.
Marsch, Beschreibung dieses Tonstücks, III. 49.
Materielle Beschaffenheit der melodischen Theile, ; ; ; ; II. 343.
Mechanischer Theil der Ausführung eines Tonstücks, was dazu gehört, ; II. 103.
Mediante, so wird oft die Terz genennet, I. 40.
Melodie, Beschreibung derselben, I. 8, II. 3.
welche Eigenschaften ein Anfänger haben muß, um sie richtig in Noten setzen zu können, II. 72.
Melodie, Regeln über die Einkleidung derselben in den Tact, ; II. 300, 308.
in welchen Fällen sie im Aufschlage des Tactes anfangen muß, ; II. 308, 368.
was die Erfindung derselben voraussezt, II 6.
ob sie eher sey, als die Harmonie, I. 8. II. 47.
muß harmonisch gedacht werden, II. 76, 81.
Merkmale, die sich bey derselben wahrnehmen lassen, ; ; ; II. 7.
Hülfsmittel zur Verlängerung derselben, III. 153.
Melodisch denken, was man darunter verstehet, ; ; ; ; II. 71.
Melodische Hauptnoten, welche es sind, I. 219.
Interpunction, Beschreibung derselben, II. 345.
Theile, wie sie überhaupt beschaffen seyn müssen, II. 342; III. 54; die Beschaffenheit derselben bey der Wiederhohlung, III. 155; wenn sie vollständig oder unvollständig sind, ; II. 346.

Melodische Theile, die Beschaffenheit derselben im Chore und in der Arie, III. 266.
Verlängerungsmittel, der Gebrauch derselben, ; ; ; ; III. 153.
Menuet, Beschreibung derselben, III. 47.
Metrische Bewegung wird zuweilen mit Vorsatz unterbrochen, ; ; III. 33.
Metrum, dessen Beschreibung, ; III. 6.
das Eigenthümliche desselben in der Tonkunst, ; ; ; III. 19.
Mitklingen der Töne, wie es entstehet, I. 19.
Modification der Töne, die Ursachen derselben, I. 35.
der Empfindungen, eine nöthige Eigenschaft der Tonstücke, ; ; II. 129.
Modulation, Beschreibung des Verfahrens dabey, ; ; ; II. 137, 201.
Regeln derselben in Absicht auf die zu wählenden Accorde, ; ; I. 134.
die ästetische Würkung derselben, II. 104.
Musik, siehe Tonkunst.

Nachdruck den die guten Tacttheile bey dem Vortrage bekommen, ; ; II. 280.
Nachschlagende Octaven und Quinten, was dabey zu bemerken ist, ; ; I. 144.
Natur des Klanges, ; ; I. 17.
Nebengedanken, wie sie beschaffen seyn müssen, ; ; ; II. 101, 132.
Nebennoten, der richtige Gebrauch derselben, I. 219.
Nebenstimmen, wenn sie das Metrum erhalten müssen, ; ; ; III. 21.

Nebentonarten einer harten Tonart, II. 193.
einer weichen Tonart, ; ; II. 194.
Neunachteltact, wie er entstehet, ; II. 326.
Niederschlag des Tactes, siehe guter Tacttheil.
None, der Unterschied derselben von der Se-
cunde, ; ; ; I. 105.
die Auflösungen dieses Intervalls, I. 197.
Nonenaccord, woraus er bestehet, I. 100.
die Bezeichnung desselben, ; I. 131.
Nonenseptimenaccord, ; ; I. 102.

Octave, warum sie ihrer Natur nach nicht
von ihrem Grundtone verschieden ist, I. 25.
was bey den Cäsuren der Absätze dabey zu
bemerken ist, ; ; ; III. 194.
Ode, die Form ihrer Melodie hängt größten-
theils von dem Baue ihrer Strophen ab, III. 51.
Ohr wird beleidigt, wenn die mechanischen Re-
geln der Kunst vernachlässiget werden, II. 133.
demselben muß zu Anfange eines Tonstückes
die Haupttonart genugsam eingeprägt wer-
den, ; ; ; ; II. 170.
Opernsinfonie, wie sie beschaffen seyn muß, III. 304.
Ort wo ein Tonstück aufgeführt werden soll,
bestimmt die Art der Ausarbeitung des-
selben, ; ; ; ; II. 125.
Ouverture, Beschreibung dieses Tonstückes, III. 293.
warum sie heut zu Tage wenig gebräuchlich
ist, ; ; ; ; III. 300.

Parenthese, wie man sich derselben bedient,
; ; ; ; II. 451, III. 218.

Partitur, wie sie eingerichtet wird, II. 124.
Passagie, deren Beschreibung, ; II. 450.
was in Ansehung ihrer Glieder zu beobachten ist, ; ; ; III. 217.
Pause, eine kurze, hebt den Fehler der Octaven und Quinten nicht auf, ; I. 142.
kann die Auflösung einer Dissonanz von ihrem Anschlage trennen, ; I. 215.
darf auf keinen Ton folgen, der gegen einen andern dissonirt, I. 255. II. 156.
Periode, der erste der Arie, wie er eingerichtet wird, ; ; ; III. 242;
des zweyten Theils der Arie, III. 246.
erster des Rondo, III. 248; Beschaffenheit der übrigen, ; III. 253, 260.
Perioden der Sinfonie, Beschreibung und Einrichtung derselben, ; ; III. 385.
Behandlungsarten und Formen des zweyten, in den größern Tonstücken, III. 394;
; ; ; ; 403, 408, 410.
Behandlung des dritten, ; III. 420.
Periodenbau, worauf er hauptsächlich beruhet, ; ; ; ; III. 128.
Poesie, die Beschaffenheit derselben bey der Arie, III. 241, und bey dem Rondo, III. 248.
Polonoise, Beschreibung derselben, III. 46.
Polyphonisches Verfahren bey Setzung der Tonstücke, ; ; ; II. 82. 87.
Prädicat, wird mit dem zweyten Gliede eines melodischen Theils verglichen, II. 350.
Progression, Beschreibung derselben, II. 431.

Progression, ihr Gebrauch, ; III. 210.
die Glieder derselben müssen sich in Anse-
hung der Tactzahl gleich seyn, III. 211.

Quarte, ihre Entstehungsart, ; I. 27.
Auflösung derselben, ; ; I. 158.
die übermaßige, wird in der Melodie ver-
mieden, ; ; ; II. 141.
Quartseptimenaccord, wie er entstehet, I. 111.
Quartensprünge, unter welchen Umständen sie
erlaubt oder verboten sind, ; II. 161.
Quatuor, Beschreibung dieses Tonstücks, III. 325.
Quinte, wie sie aus ihrem Grundtone entstehet, I. 26.
die übermäßige, wird in der Melodie ver-
mieden, ; ; ; II. 141.
Quintabsatz, Beschreibung desselben, II. 415.
in welchem Falle er vor der Wiederholung des
Hauptsatzes vorher gehen muß, III. 87, 137.
Quintabsätze, zwey derselben dürfen eigentlich in
einer Tonart nicht auf einander folgen, III. 111.
in welchem Falle zwey derselben nach einander
gesezt werden können, III. 120, 364.
Quintquartenaccord, wie er entstehet, I. 111, 115.

Rationalrechnung, was sie ist, ; I. 18.
Raum zwischen zwey melodischen Theilen, wird
zuweilen mit Noten ausgefüllt II. 410.
; ; ; ; ; III. 195.
Recitativ, Beschreibung desselben, III. 233.
warum in demselben Ausweichungen in die
entferntesten Tonarten vorkommen, II. 177.

Recitativ hat keine Haupttonart, auf welche sich die Modulation beziehet, II. 178.
Regeln der Kunst, warum die Befolgung derselben nothwendig ist, ; II. 134.
Reinigkeit des Satzes, worinn sie bestehet, I. 133.
Retartation, wie sie gebraucht wird, I. 225.
Ritornell, Beschaffenheit und Nutzen desselben, ; ; ; ; III. 242.
des Concertes, ; ; ; III. 333.
Romanze, Beschreibung derselben, III. 340.
Rondo, dessen Beschreibung und Form III. 248.
Rosalien, was man darunter verstehet, III. 100.
Ruhepuncte des Geistes in der Melodie, wie sie beschaffen seyn müssen, ; II. 346.
müssen in der Melodie auf gute Tacttheile fallen, ; ; ; ; II. 208.
Rythmus, Beschreibung desselben, II. 346.

Saite, die tonbezeichnende, welche es ist, I. 30.
Satz, ein enger, wie er beschaffen ist, II. 348.
die Beschaffenheit eines erweiterten, II. 424.
eines zusammen geschobenen, ; II. 453.
die Reinigkeit desselben, worin sie bestehet, I. 133.
die Behandlungsart des zweystimmigen, I. 257.
des dreystimmigen, ; ; I. 332.
des vierstimmigen, ; ; I. 348.
Schlechter Tacttheil, was er ist, I. 154, II. 283.
in demselben werden die Dissonanzen vorbereitet und aufgelöset, ; I. 155, 158.
Schlußsatz, dessen Unterschied von dem Absatze, ; ; ; ; II. 346.

Schluß-

Schlußsatz, wenn er wiederholt wird, III. 149.
wie der Anhang desselben beschaffen seyn kann, ; ; ; ; III. 200.
Schlußperiode eines Tonstücks in der weichen Tonart wird oft in der harten Tonart gesezt, ; ; ; ; II. 199.
Schreibart, in der strengen werden alle Dissonanzen gebunden, ; ; I. 155.
Secunde, die kleine und große, ; I. 43.
die übermäßige, ; ; ; I. 46.
Unterschied derselben von der None, I. 105.
Secundenaccord, woraus er bestehet, I. 82.
mit der übermäßigen Secunde, ; I. 95.
Bezeichnung desselben im Generalbasse, I. 130.
Secundquintenaccord, ; ; I. 112.
Sechser, oder ein Satz von sechs Tacten kann auf dreyerley Art gebildet werden, II. 380.
Seitenbewegung, Beschreibung und Gebrauch derselben, ; ; I. 138, 148.
Septime Beschaffenheit dieses Intervalls, I. 45.
Auflösung der kleinen, I. 174; der großen, I. 180; der verminderten ; I. 194.
Septimenaccord, Entstehungsart desselben, I. 68.
dessen Beschaffenheit, ; ; I. 80. 94.
ist der Grund aller dissonirenden Verbindungen, ; ; ; ; I. 69.
dessen Bezeichnung im Generalbasse, I. 129.
Setzarten, in welche der Contrapunct aufgelöset werden kann, ; ; I. 259.
Setzkunst, Beschreibung derselben, I. 7.
was für Haupttheile dazu gehören, I. 9.

Sexte, die kleine und große, wie sie beschaffen
ist, ; ; ; ; I. 45.
die verminderte und übermäßige, I. 47.
Sextenaccord, wie er zum Vorschein kömmt, I. 57.
Bezeichnung desselben im Generalbasse, I. 127.
Sextquartenaccord, wie er entstehet, I. 62.
mit der verminderten Quarte und kleinen
Sexte, ; ; ; ; I. 78.
Bezeichnung derselben, ; ; I. 128.
Sextquintenaccord, Entstehungsart desselben, I. 81.
dessen Auflösung, ; ; ; I. 176.
mit der übermäßigen Sexte, ; I. 97.
dessen Bezeichnung, ; ; I. 130.
Siebener, oder ein Satz von sieben Tacten,
wie er beschaffen ist, ; ; II. 382.
Signaturen des Generalbesses, ; I. 122.
Sinfonie, Beschreibung dieses Tonstücks, III. 301.
Beschaffenheit und Einrichtug ihres ersten
Allegro, III. 304; ihres Andante, III. 312.
ihres lezten Allegro, ; ; III. 314.
Solo, Beschreibung dieses Tonstücks, III. 393, 316.
Sonate mit ihren Abarten, Beschreibung der-
derselben, ; ; III. 292, 315.
Stimmen eines Tonstücks, wie sie beschaffen sind, II. 4.
Strenge Schreibart, in derselben müssen alle Dis-
sonanzen gebunden werden, ; I. 155.
Studium der Partituren, wie es beschaffen
seyn muß, ; ; ; II. 103.
Subject wird mit dem ersten Gliede eines me-
lodischen Theils verglichen, ; II. 350.

Tabelle aller consonirenden Accorde, I. 66.
der Septimenaccorde mit ihren Umkehrungen, I. 99.
Tact, Natur und Beschaffenheit desselben, II. 270.
Ursachen des Daseyns desselben, II. 282.
innere Verschiedenheit seiner Theile, II. 273.
Tactarten, die einfachen geraden, II. 288.
die einfachen ungeraden, II. 311.
Entstehungsart der vermischten, II. 322.
Tacterstickung, Beschreibung derselben, II. 453.
ihr Gebrauch, ; ; ; III. 356.
Tactgewicht, siehe Metrum.
Tactglied, was darunter verstanden wird, II. 296.
Tactnoten, welche so genennet werden, II. 297.
Tacttheil, der gute und schlechte, was darunter verstanden wird, ; ; II. 283.
in dem guten soll sich jederzeit eine Terz oder Sexte hören lassen, ; ; I. 251.
Tafelmusik, das Unschickliche derselben, II. 45.
Tanzmelodien, ihr Charakter und Baschaffenheit, ; ; ; III. 40.
Tasto solo, wenn es gebraucht wird, I. 124.
Terz die große wird selten verdoppelt, I. 54. 249.
die verminderte wird im Vocalsatze selten gebraucht, ; ; ; II. 142.
in welchen Fällen sie im Generalbasse angezeigt werden muß, ; ; I. 123.
Terzdecimenaccord, woraus er bestehet, I. 117.
die Auflösung desselben, ; I. 211.
Terzquartenaccord, I. 82; mit der übermäßigen Sexte, I. 79, 96; Bezeichnung desselben, ; ; ; I. 130.

Text zum Rondo, wie er beschaffen seyn muß ; ; ; ; ; III. 248.
zur Arie, ; ; ; III. 241.
Theile der Melodie, unter welchen Umständen sie schicklich zusammen verbunden werden können, ; ; ; III. 7.
Theilung eines klingenden Körpers, ein Hülfsmittel zur Hervorbringung der Verschiedenheit der Töne, ; ; I. 23.
Thema zu Veränderungen, wie es beschaffen seyn muß, ; ; ; III. 52.
bey Wiederholung desselben gehet der Quintsabsatz vorher, ; ; III. 87.
Thesis, siehe Niederschlag des Tactes.
Ton, wie er entstehet, ; ; I. 18.
die Verschiedenheit desselben wird durch zwey Hülfsmittel bewürkt, ; ; I. 16.
Tonart, Beschreibung derselben, ; I. 16.
Ursprung und Eigenschaften der harten, I. 28; der weichen, ; ; I. 31.
jede derselben hat etwas eigenthümliches, II. 171.
Tonausweichung, siehe Modulation.
Tonführung, Regeln derselben, II. 134.
Tonkunst, Begriff derselben, I. 4. II. 15.
erweckt Empfindungen ohne Beyhülfe anderer schönen Künste, ; ; II. 29.
kann nur in Vereinigung mit der Dichtkunst ihre höchste Absicht erreichen, II. 33.
Tonleiter, Ursprung und Beschaffenheit der harten, I. 29; der weichen I. 31.

Tonleiter, die vollständige diatonisch- chromatisch-enharmonische, I. 39.
Tonsetzer, unter welchen Umständen er Empfindungen erwecken kann, II. 18. 25. 27.
wie er erfindet, II. 70.
Tonschluß, was dazu gehört, I. 240.
Gebrauch der Vervielfältigung desselben, III. 191.
Tonstück, wie es in der Seele des Componisten entstehet, II. 51.
wie es beschaffen seyn muß, wenn es die Absicht der Kunst erreichen soll, II. 127.
Tonstücke, Einrichtung der kleinern, III. 57;
der größern, III. 231, 341.
charakteristische, der Werth derselben, II. 40.
Transposition, eine besondere Art der Wiederholung, II. 432.
Gebrauch derselben, III. 207.
Trio, Beschreibung dieses Tonstücks, III. 322.
Triole, wie sie entstehet, II. 298.
Trugschluß, was man darunter verstehet, II. 445.
wenn er gebraucht wird, I. 243.

Ueberfluß an Gedanken, kann zuweilen dem Tonsetzer nachtheilig seyn, II. 55.
Uebergang aus einer Tonart in die andere, wie er geschieht, II. 206.
Ueberhang der Cadenz, wie er beschaffen seyn kann, II. 422.
Uebermäßige Quarte, die Auflösung derselben, I. 162.
Quinte, I. 47; ihre Auflösung, I. 167.
Secunde, I. 46; Accord derselben, I. 95.

Uebermäßige Sexte, I. 48; ihre Auflösung, I. 170.
Terz, ; ; ; ; I. 47.
harte Dreyklang, woraus er bestehet, I. 77.
Sextquartenaccord, ; ; I. 78.
Sextquintenaccord, ; ; I. 78.
Terzquartenaccord, ; I. 79. 96.
Umfang des Satzes, bestimmt die Vollständigkeit desselben nicht, ; ; II. 349.
der engen Sätze, ; ; ; II. 365.
der Singstimmen, ; ; I. 247.
Umkehrung des harten Dreyklanges, I. 58.
des weichen, ; ; ; I. 60.
des verminderten, ; ; ; I. 71.
des hartverminderten, ; ; I. 79.
des Septimenaccordes, ; ; I. 80.
des Nonenaccordes, ; ; I. 105.
des Undecimenaccordes, ; I. 111.
der Stimmen im doppelten Contrapuncte in der Octave, ; ; ; I. 369.
Undecime, ihr Unterschied von der Quarte, I. 116.
die Auflösung derselben, ; ; I. 203.
Undecimenaccord, woraus er bestehet, I. 109.
dessen Bezeichnung im Generalbasse, I. 131.
Ungerade Tactarten, ; ; II. 311. 287.
Unterhalber Ton, welcher es ist, ; I. 30.
Unvollkommene Consonanzen, I. 49; die Arten ihrer Fortschreitung, ; I. 137.
Einschnitte, wie sie beschaffen sind, II. 364.
Unvorbereitet können einige Dissonanzen in der freyen Schreibart gebraucht werden, I. 155.
Ursache des Klanges, ; ; ; I. 20.

Ursachen der innern Länge und Kürze der Töne, ; ; ; ; II. 277.

Verbindung der Töne, die consonirende, woraus sie bestehet, ; ; ; I. 51.
die dissonirende, ; ; ; I. 68.
Verbindungsfähigkeit der melodischen Theile, was dazu gehört, ; ; III. 5.
Verdeckte Octaven und Quinten, wie sie beschaffen sind, ; ; ; I. 146.
Verdoppelung der großen Terz, was dabey zu merken, ; ; ; I. 54, 249.
Vergleichung der Töne in Ansehung ihrer Stufen, I. 40; in Ansehung ihrer Würkung, ; ; ; ; I. 48.
Vergrößerung der Cadenz, ; ; II. 421.
Verhältniß der Töne gegen den Körper, welcher sie hervorbringt, ; ; I. 18.
der Octave gegen ihren Grundton, I. 24.
der Intervalle wird durch die Umkehrung geändert, ; ; ; ; I. 56.
Verlängerungsmittel der Melodie, III. 153. 191.
Verminderter Dreyklang, woraus er bestehet, I. 69; welche Intervalle bey dem Gebrauche desselben verdoppelt werden können, I. 75.
Verminderte Quinte, wie sie aufgelöset wird, I. 162.
Quarte, I. 47; ihre Auflösung, I. 167.
Sexte, ; ; ; ; I. 47.
Septime, I. 48; ihre Auflösung, I. 194.
Terz, ; ; ; ; I. 46.
Vermischte Tactarten, ihre Entstehungsart, II. 322.

Vermischter Contrapunct, Einrichtung desselben, ; ; ; ; I. 234.
Vermittelnde Accorde, der Gebrauch derselben bey der Tonausweichuug, ; II. 207.
Verschiedenheit der Töne, worauf sie sich gründet, ; ; ; ; I. 16.
der Theile des Tactes, ; ; II. 273.
des Klanges, wodurch sie bewürket wird, I. 16.
Verwandtschaft der Töne, worauf sie sich gründet, ; ; ; ; I. 16.
der Tonarten, ; ; ; II. 279.
Verwechslung der Auflösung, ; ; I. 218.
der weichen Tonart mit der harten, II. 196;
sie ist ein Hülfsmittel in entfernte Töne auszuweichen, ; ; ; I. 255.
die enharmonische der Töne, wie man sich derselben bedienet, ; ; II. 261.
Vervielfältigung der Absatzformeln, ein Verlängerungsmittel der Melodie, III. 191.
Verzierung der Cäsuren, wie sie geschieht, II. 393, ; ; ; ; ; 402, 410.
Vierer, was man darunter verstehet, II. 366.
sind die gewöhnlichsten melodischen Theile, III. 53.
Viervierteltact, Entstehungsart dieser Tactgattung, ; ; ; II. 334.
Vollkommene Consonanzen, welche so genennet werden, I. 49; die Arten ihrer Fortschreitung, ; ; ; I. 137.
Einschnitte, wie sie beschaffen sind, II. 364.
Vollständigkeit der Sätze äußert sich auf verschiedene Arten, ; ; II. 348.

Vorausnahme einer durchgehenden Note, wie sie geschieht, I. 275; vermittelst derselben wird die Septime in verschiedene Intervalle aufgelöset, ; ; I. 189.
Vorbereitung der Dissonanzen, was sie ist, I. 153; geschieht im schlechten Tacttheile, I. 155.
Vorbereitungsstücke, Beschreibung derselben, III. 293.

Wechselnoten, Beschreibnng und Gebrauch derselben, I. 226; sie verbessern nicht den Fehler der Octaven und Quinten, I. 142.
Weiche Tonart, wie sie entstehet, ; I. 31.
Weiblicher Ausgang der Cäsuren, II. 394.
Wesentliche Dreyklänge der Tonart, welche so genennet werden, ; ; I. 53.
Wiederholung, wie sie beschaffen seyn muß, III. 155.
der Einschnitte, ; III. 168, 175.
des Grundabsatzes, ; ; III. 115.
der eigentliche Gebrauch derselben, III. 153.

Zergliederungssätze, wie sie beschaffen seyn müssen, ; ; ; II. 348.
Zerstreute Harmonie, was man darunter verstehet, ; ; ; ; I. 56.
Zufällige Ausweichung, wie sie beschaffen ist, ; ; ; ; ; II. 188.
Dreyklänge der Tonart, welche so genennet, werden, ; ; ; ; I. 53.
Zuhörer, wie sie beschaffen seyn müssen, wenn die Tonkunst auf sie würken soll, II. 19.

Zurückführung der Modulation in den Hauptton, verschiedene Arten derselben, III. 92.

Zusammengesezte Tactarten, Entstehungsart und Beschaffenheit derselben, II. 332.

Zusammen geschobene Sätze, wie sie entstehen, II. 453; der Gebrauch derselben, III. 352.

Zweystimmige Sonate, Beschreibung derselben, ; ; ; ; III. 316.

Zweyvierteltact, dessen Entstehungsart, II. 280; wie er beschaffen ist, ; ; II. 293.

Zweyzweyteltact, die Zusammensetzung desselben, ; ; ; ; II. 193.

Zwischenperioden des Rondo, Einrichtung derselben, ; ; ; ; III. 253.

Zwölfachteltact, wie er entstehet, II. 341.

Anzei-

Anzeige einiger Druckfehler.

Im ersten Theile,

Seite 143. muß über dem Notenexempel das Zeichen fig. 6. um einen Tactstrich weiter rechts stehen.

Seite 145, Zeile 13, lies Partituren für Portituren.

Seite 150. fehlt das Zeichen fig. 4. über dem leisten Tacte der Notenzeile.

Seite 187. müssen bey fig. 5. die Zahlen $\frac{6}{5}$ in $\frac{4}{3}$ verwandelt werden.

Seite 255. auf der zweyten Zeile lies Baßthema für Bußthema.

Seite 267. auf der dritten Zeile von unten lies statt fig. 12, fig. 4.

Seite 314. muß bey dem ersten Notenexempel über den ersten Tact fig. 1, über den zweyten fig. 2, und über den dritten fig. 3. gesezt werden.

Im zweyten Theile,

Seite 297. auf der zweyten Zeile von unten lies Tactnoten für Tactarten.

Seite 426. auf der dritten Zeile müssen die Worte: ist in diesem Falle niemals der erste Tact des Satzes, sondern einer der mittlern, so gelesen werden: kann sowohl der erste, als einer der mittlern Tacte des Satzes seyn;

Im dritten Theile,

Seite 24. müssen die beyden auf der zweyten Linie der Oberstimme befindlichen Sechzehntheilpausen in Zwey und dreißigtheilpausen verwandelt werden.

Seite 134. verwandle man auf der zweyten Linie der Oberstimme im dritten Tacte die Zweyviertel Note d in e.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Koch, Heinrich Christoph,

Versuch einer Anleitung zur Composition

Bd.: 3

1793

Coburg, Landesbibliothek -- B III 4/23
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11916598-4